



القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QĀHIRAH

العدد ٧٢ • ١٩ شوال ١٤٠٧ هـ • ١٥ يونيو ١٩٨٧ م

تصدر منتصف كل شهر

تحية وزهرة إلى الأدباء الراحلين :

♦ د. طه حسين ♦ د. محمد مندور
 ♦ صلاح جاهين ♦ نعمان عاشور
 ♦ عباس خضر ♦ عبد الرحمن الخميسي



♦ شهر ♦ مكتبة
 ♦ قصة ♦ مجلات

حوار مع المفكر المصري :
 د. لويس عوض

♦ البطولة والخيانة في أوبرا عايدة ♦



الثمن ٥٠ قرشاً

لوحة « المشرب » للفنان الأمريكي « ادوارد هوير »

في ختام رحلته الفنية سعى « هوير »
لأختزال ألوانه وتسطيحها في امتدادات
أفقية ، كما أكد على إبراز تأثير الضوء على
الكتل الموحدة وجعلها سطوحاً ملونة
تتعاقل وتتجاوز بلغتين متضادتين ،
فاتسمت مواضيعه بالحس الدرامي ،
فطلت العزلة هي القاسم المشترك لمعظم
أعمال الفنان ، فهو يرصد الآخرين أثناء
وحدهم من فتحات الأبواب والنوافذ
والفتحات الصغيرة ، يحاصروهم بريشته في
زوايا الأماكن ، حتى يتجمل للمشاهد أنه
يرسم نفسه من خلال الآخرين ، ليتحس
الوحدة الداخلية الكامنة في أعماقه .

الفنان الأمريكي « ادوارد هوير » المتوفى
عام ١٩٦٧ م ، واحد من أبرز مثلي
الرسوم التخطيطية للكتب ، تعلم من
تخطيطات « دافنشي » كيفية تغيير الضوء في
عق اللوحة ، وتعلم من « رامبرانت »
الاستغراق في تدرج الظلال الممتدة والتأكيد
على علاقة التضاد بين الضوء والظل .

وفي مراحل البحث عن شخصية ، اهتم
الفنان « هوير » برسم الانطباعيين
واسلوبهم في توزيع الألوان ، مستفيداً من
رسم « رينوار » و « بيسارو » في
استخدامها للألوان والإيقاعات الموزعة
على هيئة نقاط ضوئية متناثرة تتشابك حتى
يتم التحامها .



شجرة الصندل ، والفرع

يجد مهرباً من شيء واحد ، هو : الموت .

مع أنه استطاع أن يجد دواء ناجماً ، لكنّ العلل المستعصية .

إنه داهية ، إلى درجة تتجاوز الخيال . استطاع أن يتكسر أموراً باهرة ، يمكن أن تدفع به آناً آخر إلى الخير ، وآناً آخر إلى الشر . إن الإنسان الذي يحترم القوانين التي يسنها الوطن ، ويوقّر مقدسات الآلهة العادلة ، يرقى في أمته . أما الإنسان البلى يخرج على ذلك ، ولا يعرف الشرف والكرامة ، فهو البلى لا يدخل داري ، ولا يستدق ناري أبداً ، ولا يشاركني أفكارى

وبعد التلاوة ، خفض الجندي يده ، ووضع فوق ضريح قتالده زهرة ، انعقد الدمع في رموشها . وعند انصرافه الحزين ، أفرغت خطاه الوثيلة ، عصفوراً جنازياً ، كان ينقر في عروق صبايرة داوية ، تخفى وراءها لوحة رخامية معقّرة ، كتب عليها بخط معشوشب :

« هنا يرقد الدكتور محمد مندور
عطر بلا ناه » ◆

إبراهيم صادقة

استطاع أن يسيطر - بدهائه - على الطيور الجارحة في الأجواء ، وعمل تلك التي تتجول في شعاب الجبال . استطاع أن يمسك بالجلياد ذات الأعراف الشعناء ، وأن يشدّ عليها السروج واللّجج ، وأن يضع الثير فوق رقاب الثيران الجبلية القوية .

واستطاع أن يتعلم نفسه اللغة ، والفكر ، ومذارج الرياح ، والمعارف التي تنبئ المدن . وأن يتعلم كي يبقى نفسه ضدّ البرد ، وأن يجد مأوى من الأمطار . استطاع دائماً أن يساعد نفسه ، وألاً يواجه خطراً محدقاً به إلا فقهه . إلا أنه - رغم هذا كله - لم يستطع أن



محمد مندور

كان ضوء الحريف رصاصياً ، وشذرات السحب خرساء ، والريح مثقوبة برائحة النعناع ، حين مر جندي - حديث التخرج - بغير قتالده الشهيد . فوقك منكس الصمت . مع الجلال ، والسلاح ، وقبّ الذكريات ، وتراب الطرق المغنوقة . . . وفي لحظة ، تذكّر أن قتالده ، كان يذكي غمرده أثناء التدريب . فرفع يده بالتحية ، وتلاً بعض ما حفظه عليه ، من كلام في مسرحية « أنتيجونا » للشاعر الدرامي اليوناني سوفوكليس :

« العالم ملء بالمعجزات العجيبة ، ولكن ليس فيه من هو أشدّ إعجازاً من الإنسان . استطاع أن يعبر البحر ، مخترقاً عواصف الشتاء وهدير الأمواج . والأرض ، أعظم الآلهة طرّاً ، تلك الأبدية السرمدية ، التي لا تعرف الكلال ،

استطاع أن يشقّ جوفها بمحاريشه وخيوله ، ويقلب تربتها ، بظهراً لبطن ، عاماً وراء عام .

استطاع أن يصيد أشنات الطيور المرحية ، وأن يقتنص جماعات الحوش الضارية ، وأن يوقع في شباكه - ذات الخيوط المجدولة - مخلوقات البحار المألحة . ألا ما أمهر هذا الإنسان !!



الافتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

فنون تشكيلة

تليفزيون

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

من المجلات العربية

من المجلات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

✧ شجرة الصندل والقرع د. إبراهيم حانة ١

- ✧ عبد الرحمن الخميسي فارس الإبداع والحرية عمود أمين العالم ٤
- ✧ عبد الرحمن الخميسي الشاعر والموقف محمد فراج ٩
- ✧ قرادة في مسرح نعمان عاشور سعد أرفش ١٥
- ✧ معنى الواقعية في مسرح نعمان عاشور نهاد صليحة ٢٢
- ✧ عباس خضر : رحلة حياة .. وأدب د. عبد العزيز اللوسفي ٣٨
- ✧ القصة في التراث العربي عباس خضر ٤٦
- ✧ إبراهيم زكي غورشد : عالم موسوعي فقدناه محمد قنديل البقل ٤٤
- ✧ صلاح جهاين والعمامة القصص محمد السيد العيد ٤٦

- ✧ القصائد الأخيرة عبد الرحمن الخميسي ١٢
- ✧ حنيا ركض الجواد القديم فوزي خضر ٥٠
- ✧ تمارف وليد منير ٦٢
- ✧ بين صلاتين أحمد السيد عوضين ٨٥

- ✧ الضبع للكاتب الأمريكي المعاصر يول بالولز ترجمة : د. ماهر شفيق فريد ٦٤
- ✧ أبناء النهر الحزين هل عبد ٦٩
- ✧ الأمل للكاتب الروسي بريميكول قاديروف د. محمد عباس محمد ٧٧
- ✧ حديث القهقهة محمود حنفي ٨٠

✧ البطولة والحياة في نص أوبرا عابدة د. إبراهيم حانة ٥٤

✧ تأملات سيمنائية في مسألة الترويض والبير وقراطية .. أحمد عبد الله ٦٦

- ✧ غالب خاطر : ولن الاحتجاج محمود بقلشيش ١٠٦
- ✧ تأملات في الفن الأفريقي عبد العزيز صادق ١١٠

✧ نعمان عاشور ، حول حلقات حيلة الدوغري توفيق حنا ٣٤

- ✧ نعمان عاشور الذي يعرف عبد المجيد شكرى ٢٦
- ✧ حوار مع الدكتور لويس عوض عصام عبد الله ٧٦

- ✧ سطور عن الدكتور محمد مندور أ. ح ١٤
- ✧ أوبرا عابدة في الصحافة اليومية ٥١
- ✧ حول أبحاث تدوة بغداد للفنون الشعبية شمس الدين موسى ٧٠
- ✧ مهرجان طه حسين الثالث عشر أحمد فضل شيلول ٨٦

- ✧ علم الجمال الخلدوني ٩٦
- ✧ مبادئ الأخلاق عند مسكويه ٩٧

- ✧ الأدب والموسيقى والرحيل محمود قاسم ٩٢
- ✧ عالم أتنوف بيرجس ٩٢
- ✧ ولهم ستايرون ٩٤

- ✧ كتاب عالم المسرح (نعمان عاشور) ليل فرج ٩٩
- ✧ كتاب السرايالية في مصر بشر السباعي ١٠١
- ✧ الأنا الفاعلة في رواية الغبو مصطفى عبد الغني ١٠٤

✧ شخصيات نعمان عاشور بين الثبات والتغير د. سعد أبو الرضا ١١٢

الثلث ٥٠ قرشاً

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى



الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بسلاقي ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها
- ◆ سواء نشرت أو لم تنشر



دراسة



عبد الرحمن الخميسي فارس الإبداع والحرية

محمود أمين العالم

عبد الرحمن الخميسي ظاهرة فذة في تاريخنا الأدبي - الثقافي المعاصر . ففي حياته وإبداعه تلاقى وتماقت ، تيارات وأنشطة وأساليب شتى . فهو شاعر كبير بغير شك ، ينتسب شعوره إلى مدرستين مختلفتين متداخلتين معا ، فهو من ناحية ، امتداد لمدرسة ابرو للو الشعرية ، ذات الرؤية الرومانطيقية ، وهو من ناحية أخرى واحد من المدرسة الاجتماعية ، ذات التوجه الواقعي التي أخذت تتخلق وتزدهر في الأربعينات ، وهو كاتب قصة ذات مذاق خاص يستزج فيها أسلوبه الغنائي الشاعر ، بأحداثها وشخصياتها الزائفة المباشرة . وهو مؤلف موسيقى ومسرحي

وسينمائي وإذاعي ذو موقف وطني اجتماعي طيفي صريح حاد يستلهم فيه التراث الشعبي ، ويطوره موضوعا وتشكيلا . وهو متلون للموسيقى الكلاسيكية العالمية ، عارف بأسرارها ومترجم لبعض أوبريتاتها . وهو صاحب رؤية اجتماعية تقدمية للأدب والفن ، وصاحب أسلوب لغوي خاص تملو فصاحته وتجهر موسيقاه كما تتوق وتتمتع تعابيره كذلك بالحرية الحية للسطاء من أبناء الشعب . وهو ذو نشاط سياسي واجتماعي عمل ما أكثر ما عرضه لحزن ، واقتطع من حياته بعض سنوات في السجون . وهو رجل عاش حياته بالظلم والعرض والعمق والارتفاع . أحب كثيرا وتزوج كثيرا وأنجب كثيرا وسافر وغرب كثيرا . وامتلات حياته بالكثير من المستويات الجسم ، والكثير من الأصدقاء والمحبن والمعينين والتلاميذ . وتنفض كتاباته وممارساته بشيق غامر للحياة وجب عميق للإنسان ، وغرام عثيف بوطنه

مصر ، وتطلع حارب - بالغ الحرارة - إلى الحر والعدل والمحبة والحرية والإبداع . قد يكون لفقدانه المبكر لحنان أمه ، وللدفء العائلي عامة ما يفسر هذا التعلق الحاد المتعدد الأنحاء والأعماق بالحياة والفن . وقد نجد هذه الإجابة في قول عبد الرحمن الخميسي نفسه في بعض كتاباته : « عندما ماتت أمي ومات أبي ، قررت أن أطوف بكل بلدان القطر المصري ، وأن امتزج بالناس في كل مدينة ، وما دام الإنسان هو مادة الفن ، فيجب أن أعرف إنسان بلادي . ولعل السنين التي أمضيها في الطواف بكثير من البلدان قد وثقت ارتباطي بالسطاء وثقت حتى لشعب مصر ، كما منحتني من ذخائر التقاليد الشعبية وطرائق التعبير البسيطة كنورا لا تقدر بحال »

ولاشك أن حياة عبد الرحمن الخميسي وإبداعه لها هذا البعد وهذه الدلالة الذاتية . ولكن عبد الرحمن الخميسي - في الحقيقة - هو كذلك ابن وفارس من أبرز أبناء وفارسان الأربعينات من حياة مصر السياسية والثقافية عامة .

ولست أغالي إن قلت إن الأربعينات هي مرحلة من أهم المراحل في التاريخ المعاصر لمصر . فهي سنوات التهيئة والمخاض لكل ما توالد في مصر بعد ذلك من أحداث سياسية واجتماعية ومدارس أدبية وفنية . لم تكن الحرب العالمية الثانية آنذاك مجرد إطار خارجي [لا ناقة لنا فيها ولا جمل كما كان يقال] ، بل كانت عاملا ملهما مؤثرا فعلا في كثير من التحولات الداخلية بما كانت تحمله من أبناء وصراعات وقيم ، وما كانت تفرضه وتفرضه من تغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية وكانت البيئة الداخلية الاجتماعية تعاني حالة من القفلة الحادة . فلقد أسهمت الحرب نتيجة لا تقطع الواردات في انعاش الانتاج الصناعي المحل ، وإلى نمو وتركز الراسمال الأجنبي والمصري ، كما صاغت الحرب في الوقت نفسه من قبضة المحتل البريطاني ومن التبعية السياسية والاقتصادية والعسكرية لسلطانه . وفي المقابل لهذا ، تفاقم إفقار الجماهير ، واحتدمت المشاعر الوطنية المعادية للاحتلال ، وتفجرت الصراعات الاجتماعية والطبقية ضد الاستغلال والقمع والتبعية . وأخذت ترتفع أسئلة قلقة بين المثقفين بحثا عن إجابة نظرية لفهم هذه التحولات الجديدة في الواقع المصري

كاهن تحقق الشموع على فيه
حيرى كأنها مذعورة
ثم يقول فيها :

أنا أهوك يا ظلام فأطفىء
لي دراريك وأستمع لنحيبي
إلا أن الطابع المسيطر على شعره عامة
كان الاحساس العميق بالحياة والتفان في
حبها والاندماع بها ، بل والاستعلاء عليها
ورادة تغييرها وتعجيدتها . يقول في قصيدته
« صرخة » :

سأنا تريد الزرع عن الشكباء
من راسخ أكتاله شهة
تتكسر الأحداث تحت يمينه
وتعيد من صرخاته الغبراء
وعزق الظلمات عن لجر له
فيه حيلة علبه ورجله

ويقول : إلى خلقت لك أعيش وينحي
من حولى الإصبع والإساة . ويقول في
قصيدة أخرى :

أنا ذلك الجبار لا تمنو إلا المصائب
ويقول في قصيدة أخرى :

كلما برزت شمس رأى الناس فيها لؤن
أشعاري .

ويقول في قصيدته البالغة العذوبة
« فرحة الحياة »

أنا حى ونميسى بالحياة
فرحة نغمس من قلبى مداة
اجنلى فى موكب الأيام
ما ينهزُ الشس ويغنى منتهاة
وأرى تلك السورس انسلقت
فى طوياما على روح الإله
وأضئ مشلا غنى على جنة
الوهم هزار لا أراه
أنا حى ياتيمسى بالحياة

ويقول في قصيدة أخرى :

سأتقاس الحياة بالطول
لكن بامتلاء الشموع منها امتلاء
عل أن هذا الاحساس العميق بالحياة
والحب الغامر لها يتكاد يصبح أحيانا نوعا من
التواصل شبه الصوفي مع الكون كله ولعل
قصيدته « انطلاق » أن تكون تعبيراً عميقاً
عن هذا :

وعمد مندور يدعو إلى الأدب المهوس
وسرعان ما يتطور ميزاته القلدى إلى موقف
اجتماعى إيديولوجى . وتبدأ الأراءصات
الأولى لبنية شعرية جديدة تتخلص من
الغاية والبحور التقليدية وتتخذ من التعبير
بالصور تعبيراً بنائياً منهاجاً لها ، وتستلهم
الفلكلة الوطنية والاجتماعية والتراث
الشعبي والأساطير موضوعات حية لها .
وتبدأ القصة والرواية تدق أبواب آفاق
تعبيرية جديدة ، تحشد بالسطاء من ابتداء
الشعب وفناته الصغيرة والمتوسطة وفصاياهم
وصراعاتهم الاجتماعية .

فى هذا الإطار السياسى والاجتماعى
والثقافى للأربعينات أخذ يبرز ربه فارس
جديد من فرسان الإبداع والحرية هو عبد
الرحمن الحميسى .

كان الشعر كلمته الأولى . وكانت كلمته
الأولى ما تزال تنسب إلى مدرسة أبو لولو
الرومانطيقية على أنه برغم هذا الانتساب
الذى نلصق فيه بعض أساليب مطران
والشائى وناجى ، فإن كلمته الشعرية كانت
تنفجر بنفث متميز مختلف . لقد تحولت
النسمات الرقيقة العلية الآسيانية فى مدرسة
أبو لولو إلى عواصف متمردة شاذة عنجاة فى
شعر عبد الرحمن الحميسى . حقاً ، لقد
ظل الأسى والاحساس بالاختراب والفراغ
والحرمان والوحلة والرغبة فى الانطلاق
والتحور من القيود تسم الكثير من أشعاره ،
ولعل قصيدته المبكرة « فى الليل » أن تكون
من أبرز معالم هذه السمة والى يقول فى
مطلعها :

أسدل الليل يا حبيبي ستوره
ومشى فى جواناتب

المعمورة ...

عبد الرحمن الحميسى ولقطة من الأرض



والعالي ، وللتسلح بهذه الإجابة لمواجهة
هذا الواقع والسيطرة عليه . وأخذت
الاشتراكية تتبلور كحل لمشروع
للخلاص يؤججه الصراع الديمقراطى
العالمى ضد النازية والفاشية من ناحية
والصمود والتصدى البطولى الذى يديه
الشعب الاشتراكى السوفيتى من ناحية
أخرى ولقد استطاعت الطبقة العاملة
لمصرية آنذاك أن تتزع حقها القانونى فى
التنظيم النقابى ، وتكونت الحفلات
الماركسية الأولى وراحت تبشر أنشطتها
الثقافية والسياسية ، وتؤثر فى مجمل الحياة
السياسية والاجتماعية حتى داخل الأحزاب
اليورجوازية نفسها . وأخذت تبرز المنابر
الثقافية المتمردة على الواقع والمسطلة إلى
الجديد ، كالسيرسيالية والفلسوفية
والترنمكية والماركسية مثل المجلة الجديدة
لسلامة موسى التى تسلم زمامها وميس
يوان وجورج حنين وغيرها وجعلوها منبرا
للحركة السيرسيالية ، ومثل مجلة الشطور
لأنور كامل التى كانت وسطا بين السيرسيالية
والماركسية ، ومثل الفجر الجديد
والجماهير ، وهى من المنابر العلنية
للمنظمات الشيوعية السرية ، إلى غير
ذلك ، وتزداد الأفكار نضجا وتزداد
الأنشطة السياسية تعجيدا وعمقا جماهريا ،
ويتحقق لقاء نقضالى تاريخى بين خلاص
الطبقة العاملة وطلائع المثقفين الثوريين
وتتشكل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال التى
تقدم برنامجا شاملا لتغيير الجدارى السياسى
والاقتصادى والاجتماعى وتقود النضال بل
الصدام المباشر بين الجماهير والاحتلال
البريطان وحلفائه المحليين .

وتغد هذه الضجرات إلى الأدب والفن .
فالقواعد والمعايير والأساليب الكلاسيكية
والرومانطيقية ما عادت كافية لتعبير عن
هذه الفلكلة السياسية الاجتماعية الفكرية
الحضارية الشاملة . وأخذت تبرز
اجتهادات أدبية وفنية جديدة بحثا عن
أساليب ومضامين تعبيرية جديدة .

الصوت الدانى العاطفى المتمرد فى حركة
أبوللو المستمرة أخذ يغتف شيئا فشيئا ليعمل
الصوت الاجتماعى المتمرد الباحث عن
مضامين وأشكال جديدة . لويس عوض
يدعو إلى كسر رقة البلاغة التقليدية فى
بلوتولاند بحثا عن بلاغة حية جديدة .
وكمال عبد الحليم فى ديوان « إصرار » يقدم
نضبات حادة لشعر ثورى المضمون وإن
احتفظ بالبنية القديسة .

يساعده الدنيا عبيدتك خلصا
وتغلبت بين رياضك الأفتاتا
في ذلك الأفق المذهب والضحى
والفجر ينفق والسدجى سهمانا
في هذه الشمس الكبيرة أحقرت
سجيا تمت فوق الثرى إحسانا
في ذلك البحر العظيم وما طسوت
أحلامه نرحان أو غضباننا
هذه السياه تجملت لي
فارتدت عند الغروب وشاحا ألوانا
وتزينت لي في الظلام لنسقت
بالأنجم النشوى لها تيجانا
الليل كم أوقفته منرتحا
والننادى كم صيرته سكرانا
والنور كم أهملته فنسقت
منه بشائر تنمر الأكوانا
ياروح هذا الكون إن عابد
لك ، نائر صلواته قربانا
قد عشت هذا الكون بين جوانحي
وقد شئت مشاعري ألوانا .

ويقول في قصيدة أخرى :

لقد أشرفت بـ في الوجود إدراة
من الغيب نجما في صميم مشاعري

على أن هذا الاحساس العميق بالحياة
والاندماج والتواصل شبه الصوفي مع الكون
والوجود ، سرعان ما أخذت تتداخل فيه
وتتناسخ معه رؤية إنسانية اجتماعية عامة
بل نضالية متجاوبة ومتفاعلة مع ما كانت
تحتدم بها الازمات وصراعات ،
وإن ظلت غنايته الفردية نضبا أصيلا يميز
شعره عامة . وما أكثر القصائد المعبرة عن

هذا التوجه الوطني والاجتماعي .
أو الوجدان العام في شعره مثل قصيدة
باصبر وقصيدة إلى أديب شهر وعشرات
غيرها . ولكن لعل قصيدته « أبو القاسم
الجزائري » أن تكون أبرز قصائده تعبيراً عن
هذا التوجه أو هذا الوجدان العام .

وتكاد هذه القصيدة التي كتبها أوآخر
الحسينات أن تشبه قصيدة صلاح عبد
الصبور « شتى زهران » كما لاحظ ذلك
الدكتور لويس عوض في دراسة قديمة له ،
وإن اختلفت القصيدتان في منهج النسيج
الشعري . فكلاهما تعبران عن عتة وطولة
انسان بسيط في مواجهة طغيان المستعمر فأبو
القاسم الجزائري مواطن جزائري من أبناء
تلمسان . يعيش مع زوجته الجميلة ليل
وابنهما الصغير . كان عجا عاشقا للحياة تماما
مثل زهران عبد الصبور . يذهب إلى السوق
ليشتري ثوبا جديدا لأنه فيواجهه جند
فرنسا فيقتلونهم ويقتلون معه « أمل الطفل
الصغير » . وعندما كان عبد القادر يساق
إلى الموت

كان يمشي واقع الهامة صليبا كالجائز
ساطع النظرة والبسمة في قلب الدياجير
ويحتمل الحمى قصيدته غاطبا زوجة
الشهيد :

اخجلي بساقية العينين أنوار الحسد
لم يمت زوجهك لكن عاش في روح الجهاد
إنه ينسف في الليل حصون الغاصبين
انه يمشي ويمشي في صفوف الثائرين
وأزعم أن هذه القصيدة لا تعبر فحسب
عن الوجدان العام في شعر الحمى وإنما
تعبر كذلك عن معارضة الحمى الراحية
لحركة الشعر الجديد عامة والتي كان صلاح
عبد الصبور من أبرز فرسانها . فبرغم



أبو القاسم الجزائري



صلاح عبد الصبور

امتلاء شعر الحمى بهجوم الواقع الوطني
والاجتماعي فقد ظل متمسكا حتى آخر
أشعاره ببلاغته الغنائية الخاصة فضلا عن
تمسكه كذلك بالوزن والقافية وأفضا التخل
عنها . ولعل هذا بما حد من أفق التطوير
والتجديد في بيته ورؤيته الشعرية .

وتكاد هذه الظاهرة التي تبتناها في شعر
الحمى ، ظاهرة الدخايل والتناسخ بين
الوجدان الفردي والوجدان العام ، بين
المصمم الذاتية والمصمم الوطنية
والاجتماعية ، أن تنبئنا كذلك في
قصصه .

وقصص الحمى نسج وحدها في
الحقيقة . فهي تكاد أن تكون في أغلبها
خطابا جهوريا زاعقا ، خطابا للآخرين
وخطابا عن الآخرين وخطابا بالآخرين ،
خطابا جهوريا زاعقا لا بلغته وأسلوبه
فحسب ، بل بصوره وأحداثه الصراعية
وقيمه الاجتماعية والطبقية كذلك .

إنه يوظف القصة توظيفاً ايديولوجيا
جهيريا وتكاد يطبق عليها رؤيته الاجتماعية
تطبيقاً مباشرا . وما أكثر ، ما تنتقد هذه
القصص بسبب ذلك ، وقياسا على قواعد
ومعايير فنية محددة ، ولكننا لو أعدنا قراءة
هذه القصص في سياقها الاجتماعي
والتاريخي لوجدنا أنها تعبر بصراحها العالي
الجهير لغةً واحداثا وأفكارا وقيا عن واقع
كان يحتمل بالصراع الاجتماعي الطبقي
الصارخ لو صبح التعبير .

ولم يكن ذلك عن نقص في الموهبة الفنية
لدى عبد الرحمن الحمى . فهناك من
قصصه ما ترف رفيقا هادئا بل تغلب عليه
الرمزية والإيماء غير المباشر . وفي تقديري
أن قصص الحمى بشكل عام هي محاولة
فنية ذات طبيعة مزدوجة تجمع بين التعبير
عن طاقته الغنائية الشعرية تعبيراً قصصيا ،
وبين إدراة الخروج عن هذه الغنائية الشعرية
بمصادقة الواقع والتعبير السردى المباشر
عنه . ولهذا لا تبرز الغنائية في لغة هذه
القصص فحسب ، بل في صميم أحداثها
الواقعية كذلك . إن أغلب هذه القصص
تدور حول قطبين متصارعين تصارعان عاداتها

مطلقاً : الأغنياء جداً ، والفقراء جداً ، المستمتعين بشروايتهم أقصى استمتاع ، والسحقين بالفاقة والفقر أشد سحقاً . وتكاد الناس جميعاً أن يكون مصدرها فقدان الأم ، أو فقدان الأب ، أو الانفصال من القرية إلى المدينة أو التطلع إلى مستوى اجتماعي أرقى ، أو العطش للحب . ويكاد يغلب على السرد القصصي طابع المونولوج الداخلي الذي يعبر به السارد - الراوي - عن وجدان شخصياته . وهو مونولوج قد يتخذ أحياناً شكل الديالوج الذاتي - أو صبح التعبير - والتساؤلات الفلقة ، أو محاولة تفسير بعض مظاهر السلوك . والسارد أو الراوي موجود دائماً في قلب قصصه ويكاد يعلن عن وجوده أنه موجود في تفسير الأحداث ، ورسـم الشخصيات ، وفي الحديث عنها ، والتعليق على سلوكها ، أو الحديث باسمها ، والتعبير عن أخفى مشاعرها الباطنية تعبيراً سردياً برانياً وإن تخللتها صياغات غنائية . ونقرأ بعض فقرات من قصص مختلفة .

نقرأ في قصة « أمينة » ، ماذا جرى بأمنية حتى أكل سيدك حقلك ، وامتص ثمرة كذك وانهار عليك بالضرب البرح ، ورماك في الطريق مشجوجة الرأس ، راجفة الغضب مرتعشة المصير ؟ الذي جرى بأمنية أنك جبيلة ، وجهك بذر شاحب وعينك بحيرتان ساجبتان لميلتان بالأسرار

ونقرأ في قصة « الحنة يا الحنة » : « قريبي ياسنية .. من الظلم أن تحكم عليك أمك بالنوم هكذا إلى جوارها فوق القرن والقرية كلها صاحبة ضاحكة تحتفل بزفاف الست بدريه كبرى بنات العملة . ارفعى غطاءك عنك برفق . نعم هكذا هكذا واهبطي من فوق القرن إلى الأرض . نعم هكذا وهكذا وافتحي الباب في حذر . لا تنهني بهذا الصبر هيا .. هيا » . ونقرأ في قصة « نبوية » : « من لي بأحد رأي نبوية وعرفها فيحدثني عنها ويصف لي حالها الآن ، وأحدثه أنا عن ماضيها الداس من لي بأحد رأي نبوية وعرفها ليدلني على مكانها لأسعى أنا إليها بل لأطير حيث تكون . »



في هذا السرد الغنائي لا تستشعر بالسارد الراوي مندجاً في الأحداث والشخصيات متوحداً معها فحسب ، بل نستشعر كذلك أن هذا السرد الغنائي يسعى إلى دمج القارئ وجدانياً في هذه الأحداث والشخصيات . وهو أسلوب في التعبير الفني له خصوصيته وله مشروعيته . ولكن له مزائجه كذلك . وأزعم أن عبد الرحمن الخميسي استطاع برغم هذا الأسلوب ويفضله كذلك أن يكتب الكثير من القصص التي تبلغ مستوى رفيعاً من الإبداع الفني . حقا لقد انزلت بعض القصص إلى مستوى التقرير المباشر مثل قصة « رياح الثيران » في مجموعته المسماة بهذا الاسم والتي تكاد تحدث حديثاً سياسياً مباشراً عن الكفاح والجهالة وحديثاً أدبياً مباشراً عن الشاعر العراقي الجواهري بل تسوق نماذج من أشعاره . ولكن الجانب الأكبر من قصصه بلغ هذا المستوى الرفيع من الإبداع مثل قصة « خاتم الحق » وغيرها من قصص مجموعته « أمينة » بوجه خاص .

على أن عبد الرحمن الخميسي لا يغنى اختياره الجهر الصريح للموضوعات الوطنية والاجتماعية ومعالجتها لها معالجة واقعية مباشرة مما يكاد يجعل منها في بعض الأحيان منشوراً ثورياً تحريضياً ضد الظلم والفقر والفقر والاستغلال . ويقول في الأهداء الذي يقدم به قصته « الجمجمة » : « إلى هؤلاء الذين ينسحبون من العالم الخارجي بعقولهم ومشاعرهم ويدخلون إلى أنفسهم ويتكشون فلا يرون شيئاً سواها ، ولا يسمعون غير أصواتها . إلى أولئك الذين تلهتهم فرديتهم فنردت بعقولهم

وتحبسهم في سجون انفعالاتهم الذاتية ، إلى هؤلاء الذين لا تمتد أبصارهم إلى المجموع ، ولا يشارك وجدانهم في مأساة المجموع ولا تساهم أفكارهم فيما يشغل المجموع تقدم هذه القصة . »

وتكاد هذه الفقرة أن تكون خلاصة بليغة لكتابه النقدي « الفن الذي نريده » الذي يتقدم فيه ما يسميه بـ « مدارس الضباب » في الفن من سيرالية وتجريدية ولا معقول ويدعو فيه دعوة صريحة إلى الأدب الواقعي النابع من الخبرة الإنسانية الحية .

وقد يكون أمراً ذا دلالة تاريخية أن نقارن بين هذا الإهداء الذي يكتبه الخميسي لقصة من قصصه ، وبين بيان « اللاواقعية » لجورج حنين والذي يقول فيه « لا شيء غير نافع مثل الواقع . إذن لماذا البحث عن الحقيقة في الخارج حيث لا تكون ، على حين أن الموارد الداخلية نفسها غير مستكشفة ؟ إن العالم الحقيقي الوحيد هو الذي نخلقه داخلنا . العالم الصادق الوحيد هو الذي نخلقه ضد الآخرين إلى الأمام من أجل اللاواقعية . إنها خدعة للواقع وحقيقة لي أنا ، أقصى ، أنا ، إنها كتابة أي شيء جرى داخلكم بل يترى باحث خارجي ، ولم يستطع الانتصار إلى العالم الخارجي أو الاستفادة منه ، لعل هذا الموقف الحاد الذي كانت تعبر عنه الحركة السريالية على لسان جورج حنين في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات تفسر لنا الموقف الحاد كذلك الذي أخذت تعبر عنه الحركة الواقعية في الأدب آنذاك ، والذي كان عبد الرحمن الخميسي من أبرز دعاة . ولكن برغم الموضوع الاجتماعي الخارجي الذي يركز عليه عبد الرحمن الخميسي في حديثه النظري ، فإن موضوعاته الشعرية والقصصية كانت تزخر بكنوز من الخبرات الباطنية التي هي بغير شك جزء كذلك من الواقع المعاش .

واختتم هذه الفقرة من حديثي عن قصص عبد الرحمن الخميسي بتساؤل حول قصة من قصصه في مجموعة « أمينة » - إن كل قصص هذه المجموعة باستثناء ثلاث

قصص - خالية من تحديد تاريخ كتابتها .
وبين هذه القصص الثلاث قصة « عروس أبو الفوائد » . وهي قصة الفلاح البسيط الذي راح يناضل من أجل أن يجمع مهر عروسه « نجية » ولقد فعل المستحيل من أجل ذلك وما أن ينتج من مسعاه حتى يفاجأ بأن « نجية » قد أصبحت زوجة لعسكري يفادها القفرة إلى المنصورة . القصة مؤرخة بعام ١٩٥٣ وهو العام الذي اعتقل فيه الخميسي حتى عام ١٩٥٦ . وأتساءل : هل وراء هذا الحرص على تأريخ هذه القصة إشارة رمزية إلى موقف مبكر من حركة الجيش عام ١٩٥٢ ؟ حقاً ، لقد أصبح عبد الرحمن الخميسي من أكبر مؤيدي ثورة بوليه بعد ذلك ، ولكن يبقى هذا التساؤل حول هذه القصة وحول الحرص على تأريخها .

ويبرز كذلك الموقف النقدي النظري لعبد الرحمن الخميسي الذي يمثل في هذا التصاق بين الإبداع الفني والمضمون الاجتماعي في كتابه الصغير « مناخوليا » ويشتمل الكتاب على طائفة من المحاورات والمقالات النظرية التي يدعو فيها الأدباء والفنانين إلى أن يخرجوا من هذوهم ، من عزلتهم ، ليحطموا الحدود وينصهروا مع الناس ويشربوا روح الشعب ، « فالتجربة الحية كما يقول هي شرط جوهري للإنتاج الفني » ويتساءل في بعض فقرات من كتابه « من عجب أن القانون يطارد عصابات تزييف النقود أما عصابات تزييف المواقف والأفكار والتجارية بهواجس الناس وبأحلامهم فهريتم جهازاً دون أن تمتد إليه يد القانون »

ونستشعر الدلالة نفسها في كتابه الآخر « المكافحون » . وهو يضم طائفة من المقالات والدراسات حول نوعين من الشخصيات ، شخصيات تحمل راية التجديد والتنوير والبطولة في حياتنا المصرية مثل عمر مكرم والأفغان وعبد الله النديم وأحمد رفعت ، وشخصيات إبداعية في مجال الأدب والموسيقى مثل مكسيم جهوركي وشوشيان وشوبرت وإدجار آلان بوشاينكوفسكي وجي دي موباسان .

والكتاب يهدين النوعين من الشخصيات دعوة إلى الإبداع الفني والتجديد الاجتماعي وتأكيد للرابطة العميقة بين هذين الأمرين .

على أن أبرز ما يكشفه هذان الكتابان وغيرهما من كتابات وعارسات عبد الرحمن الخميسي الفنية ، هو معرفته العميقة وحبه الغامر للموسيقى الكلاسيكية العالمية فيما يقدم من تحليل لشخصيات بعض مؤلفيها وبعض أعمالهم . وأكد أقول إن الموسيقى بشكل عام تكاد أن تكون القاعدة الناطقة لأغلب كتابات وأنشطة عبد الرحمن الخميسي . بل أكاد أقول إن الأوبرا والأوبريت بالذات بجهازيها التعبيرية وتعايق الكلمة والموسيقى والحدث في بينها هي أقرب الفنون إلى الشخصية الفنية والإنسانية لعبد الرحمن الخميسي .

ولهذا لم يكن غريباً أن يعكف على بذل هذا الجهد الخارق للمزاوجة والتعاضد والتوافق بين البنية الموسيقية لأوبريت الأرملة الطروب وبنية اللغة العربية التي ترجمت إليها كلمات النص الأصل . ولهذا لم يكن غريباً كذلك أعماله الجادة لبناء مسرح غنائي في أوبريت مهر العروسة مثلاً بل وفي معالجته للقصة الشعبية الغنائية حسن ونعمية سينمالياً .

وعندما أقول إن الأوبرا والأوبريت خاصة كانت أقرب الفنون إلى الشخصية الفنية والإنسانية لعبد الرحمن الخميسي فلست أقصد مجرد نبالة للمزاوجة بين الكلمة والموسيقى ، وإنما أقصد كذلك ما كتبه الأوبرا والأوبريت عامة من تكامل بين

العديد من الفنون من شعر وموسيقى ورقص وغناء وبنية حركية وتجميل وفنون تشكيلية . إنها تجمع الفنون بحق .

وعبد الرحمن الخميسي بطاقته الحية المتضجرة كان يسعى إلى تحقيق هذا التلاقي والتعاضد الشامل بين الفنون ولعل هذا ما يفسر انتقاله بين العديد من الممارسات والمنجزات الفنية . على أن الموسيقى كانت القاعدة الناطقة والقوة المحركة والموحدة لممارسته جميعاً .

وكانت حلمه الكبير . ولكنه لم يكن مجرد حلم ففي خالص .

بل كان حلياً إنسانياً شاملاً يتعانق فيه الفن بإنسانية الإنسان معبراً عنها وعزراً وحسباً لها . وكان عبد الرحمن الخميسي يرى في تحقيق الاشتراكية تحسداً وتحقيقاً لهذا الحلم الفني الإنسان الشامل . ولعله لهذا أراد أن يختتم حياته بمعايشة هذا الحلم . فكانت رحلته إلى الاتحاد السوفيتي واستقراره هناك ، حيث عاش منتجاً مبدعاً سعيداً ، ترجم له أشعاره وتشر بالآف النسخ في مختلف لغات الاتحاد السوفيتي ، ويصبح له اسم مشهور محبوب بين الملايين من أبناء الاتحاد السوفيتي .

ولكن عبد الرحمن الخميسي برغم غربته الطويلة ما فارق مصر أبداً « حلت مصر بقلبي وأغتربت بها » على حد قوله . ظل من بعيد يفتن لوطنه ويعتبر نفسه سفيراً بغير سفارة يفتن في خدمة وطنه والنضال من أجل قضايا التحرر والتقدم والديمقراطية والسلام العالمي وفي خدمة كل من يتطلع من أبناء وطنه .

ثم أتر عندما يموت أن يدفن جثمانه في مصر وعاد إليها أخيراً من لم يفارقنا أبداً ولكن آن لمصر أن تعود هي كذلك لعبد الرحمن الخميسي فما أكثر ما تجاهله وأنكره بعض أبنائها . وما أجدر أن تجمع أعماله المتناثرة المتوزعة في كتاب شامل موحد ، وأن تكون موضوع دراسة جادة عميقة . وستكون أعماله المجمعة ودراسه بغير شك فصلاً مضيئاً من فصول ثقافتنا المصرية المعاصرة .



عبد الرحمن الخميسي



عبد الرحمن الخميسي الشاعر والموقف

محمد فراج

فجر الأول من إبريل ، أسلم الروح الشاعر والفنان الكبير عبد الرحمن الخميسي ، وذلك بعد أربعين يوما من الصراع مع الموت في غرفة العناية المركزة ، تلك كانت آخر معارك ذلك الفنان الشاعر الذي عاش حياته تتناهب قضايا الوطن والتعبير الأدبي حتى قال : « عشت حياتي أدافع عن قيثارت ولا أحزف الحان » ، وكان كثيرا ما يردد : « إنني أشبه بفنان حائز ، كلما أمسك قيثارته ليحزف لنا ، هاجمه ، فينشفل بالدفاع عن قيثارته ، دون أن يجد الوقت ليرسل أنغامه على هواه » .

عبد الرحمن الخميسي



وقد كان الأستاذ حسين فهمي على حق ، حين كتب في الأغبار أن الخميسي عاش حياته سائرا « في طريقه للوحدين .. طريق الأبداع وطريق الكفاح » .. ذلك أن إيمان الخميسي بالشعب وقضايه ، بحريته ومستقبله ، وبالتعبير الأدبي ، كان إيمانا لا يجد ، وكان الشعر يقوده إلى قضايها الوطن .. وكان الوطن يقوده إلى الشعر . ولعل الكلمة التالية ، وهي مقتطفة من مقدمة كتابه « الكافحون » (صدر عام ١٩٥١) تكشف بوضوح عن ذلك الرباط بين الشاعر والموقف :

« حل الكتاب ان يحطموا أعلامهم اذا ألت بالوطن النكبات ولم يشهر كل منهم يراعه كالحسام يفلق به رؤوس الجائرين . عليهم أن يكسروا أعلامهم اذا لم يلبسوا صرخة الوطن الجريح ، ويغنوا هذه الاقلام ينخون القوة منها في الأرواح ، ويعلمون صبرها دويا متواصلا في الضمائر والقلوب ، ويمزقون وجه الظلمة والظالمين . وإذا كانت رسالة الكتاب هي الدعوة إلى الحق والحرية ، فليجبر به أن يدعو إليها وأن يعمل على تحقيقها في وطنه . ويصير السخية العظيمة التي تجود على أبنائها بالخير والنعمة ، مصر العروس الخضراء التي تفتح العين على سحرها وفتنتها ، مصر التي توحى وتلهم وتزود الأرواح بكل معنى جميل رائع ، مصر أمتا الرؤوم الوفية ، مصر جبلة بأن تقلمسها ما طلع الصباح وما جرى النيل ، وما دبت في أجسادنا الحياة وخفت بين صدورنا القلوب . وإذا هاب داعي الوطن فليعلم أن تخوض الهول

والموت ، وكل بما ملكك يده : الجندي يسلاحه ، والمناضل بدمه ، والكاتب بقلمه » .

ولد عبد الرحمن الخميسي في ١١ نوفمبر ١٩٢٠ في قرية منية النمر بمحافظة المنصورة ، وكان أبوه « عبد الملك » فلاحا مصريا بسيطا ، وفتيرا ، بينما كانت أمه عائشة أبو الحسن من بورسعيد ، حضرية تقرا الكتب وتتسمع لمختلف ألحان السوان الموسيقي . ولكن أبويه سرعان ما انفصلا ، فعاش الخميسي طفلا عروما من حنان أمه في كف أبيه الفقير ، الذي أرسله إلى « الزرقا » ليدرس هناك وهو صبي صغير . وأرغمت الظروف القاسية الخميسي على العمل منذ صباه لكسب عيشه ، فاشتغل في حل بقالة ، وحصل تذاكر في أوتوبيس ، ومثلا طوافا في فرقة « المسيرى » ومؤلفا لأغاني ، ومعلمًا في المدارس الأهلية ، ومصححا بإحدى المطابع .

وأبى الخميسي ، ما عرف حينذاك به « هفافة الثقافة العامة » ، وهي ثانوية عامة دون سنة من التخصص . وانتقل بعد ذلك إلى القاهرة ، لينام على الأرض ، وفي المقاهي ، وهي التجربة التي صاغها فيما بعد في قصته المعروفة « النوم » التي أشاد بها د. علي الراعي .

ولعل ظروف الحياة القاسية تلك دخل كثير في تعاطف الشاعر الحارم مع قضايها الشعب وهوميه ، ذلك التعاطف الذي لم ينطفئ لحظة فكيد الفنان الكثير من العناء .

في القاهرة ، في أواخر الثلاثينات ، بين حرين عالميتين ، وفي ظروف الاضطراب الاقتصادي ، وقعت وطأة الاحتلال الانجليزي ، وبين مختلف التيارات الفكرية التي كانت تبحث لمصر عن وجهها ، أعلن الخميسي عن مولده كشاعر كبير ، ولد ولادة مبكرة وباهرة ، بقصيدته « صرخة » التي أدى فيها صوته ، باحسا عن « ذات الشاعر » في مواجهة الشعر التقليدي :

« ماذا تريد الزرع النكباء
من راسخ أكتافه شهاب ؟
تتكسر الأحداث تحت يمينه
وتعيد من صبر نخاته الغبراء
ويك بالايهان كل كريمة ،
وتغل من أوصاله الأدواء ..
وعزق الظلمات عن فجر له

فيه حياة عذبة ورجاء

ولم يكن الخميسي قد تجاوز الثامنة عشر - عام ١٩٣٨ - حين كتب قصيدة « في الليل » التي قال عنها الراحل الكبير صلاح عبد الصبور « تأثرت بقصديتين في مطلع حياتي ، أحدهما كانت في الليل » . ومطلع القصيدة المذكورة :

« أسدل الليل يا حبيبى ستوره
ومشى في جوانب المعورة
كاهنا تحقّق الشموع على
كفيه حيرى كأنها مذعوره »

ويصف د. لويس عوض هذه القصيدة بأنها « من أروع ما نظم الشعراء في العربية في نجوى الليل ونجوى الحبيب البعيد » . وقال عنها د. محمد مندور : « هذه القصيدة سحرته عن نفسى فطربت وتشعرت بها تحلو صدا روى » .

وهكذا ولد الخميسي كشاعر في رحاب المدرسة الرومانسية الجديدة حينذاك ، ولكنه وسط الثراء الفاحش الذى جاور الفقر الصارخ في تلك السنوات ، سرعان ما نفّس عنه تهويمات الرومانسية وتقديسها للذات المردة المعبدة وانصرافها عن جراح الواقع ونيرانه ، ومضى مع عدد من أبناء جيله يشق طريق الرومانسية الثورية .

وفي غمار الحرب العالمية الثانية ، أدرك الشاعر أن المعركة الأساسية لا بد أن تكون ضد المحور الفاشى ، الذى لو قُيض له أن يتنصر لجعل بلدان الأرض أفراساً للبعث ، وغرفاً للاختناق بالغاز ، وأخذ الخميسي

من محطة إذاعة الشرق الأدنى بإيافا ، يشارك في فضح النازية ، بصوته المريض الذى أطلقوا عليه : « الصوت النهي » .

وحين وضعت الحرب أوزارها ، عاد الشاعر إلى القاهرة ، ليستقر في جريدة « المصرى » - صوت حزب الوفد حينذاك - لينهض بدوره في النضال ضد الاقطاع والملكية والاستعمار الانجليزى ، بالقتال ، والقصيدة القصيرة ، والرمز والأجواء . وكان يكتب باباً يومياً ثابتاً تحت عنوان : « من الأعماق » فأصبح واحداً من أشهر الصحفيين المصريين . وعلى صفحات المصرى نشر الخميسي قصصه ورواياته غير المعروفة الآن ، والتي لم تضمها دفاتر كتاب ، مثل رواية : « الساق الأخرى »

وفي الصف النازى من الأربعينات ، تحدّد وانصاع موقف الكاتب من مختلف التيارات الفكرية والسياسية التي عجت بها مصر حينذاك ، فقد انضم بقوة إلى معسكر القوى الديمقراطية والجمهورية الكادحة ، وخرجت إلى النور مجموعات قصصه : « صيحات الشعب » ، و « لن نموت » ، و « رياح ونيران » ، و « من الأعماق » وصورت كلها صفحات من شقاء الشعب ، وآلامه ، وشوقه وتطلعه للحرية والاستقلال . وقد أشار الخميسي - في أكثر من مصدر - إلى اثنين من الرواد تركا فيه أثراً كبيراً هما : سلامة موسى ، والشاعر خليل مطران . وقد اكتسب الأدب الراحل شهرة كبيرة حين أعاد صياغة « ألف ليلة وليلة » بعنوان : « ألف ليلة

وليلة الجديدة » وكانت تنشر تباعاً في جريدة المصرى ، كما مكف على ترجمة الكثير من أشعار « وودث وودث » من الانجليزية إلى العربية وغيره من الشعراء ، وأقاصيص جى دى موبسان وأنطون تشيخوف وغيرهما . واشترك الخميسي في تلك الفترة مع د. لويس عوض في إنشاء جمعية « غنى الموسيقى السيمفونية » في جامعة القاهرة (جامعة فؤاد حينذاك) وانعكس ذلك التطور الفكرى على شعر الخميسي الذى أخذ يتطور حينذاك على حد قول د. لويس عوض : « من شعر الوجدان الخاص إلى شعر الوجدان العام » ولعل قصيدته « مصر » التي كتبها عام ١٩٤٥ هي أولى علامات ذلك التحول الهام والانتقال من الوجدان الرومانسى الخاص إلى الوجدان العام ومهم الكفاح الوطنى ، وتتسم رؤية الشاعر الوطنية العربية فيغنى للثورة في العالم العربى (قصيدة على عبد الطيف الثائر السودانى الذى أعلّمته قوى الاحتلال الانجليزى) ، وغير ذلك (غزوة للعراق) .

وتزايد ارتباط الشاعر بالحركة الوطنية ونضالها المتصاعد فيعزى في كتابه « الكافحون » صفحات من تاريخ وحياة الكافحين المصريين أمثال عبد الله الشليم وغيره ، وتتعمق صلاته مع فصائل الكفاح المسلح في قساة السوس .

ولم يمت الخميسي بجمع قصائده في ديوان لسنوات طويلة ، وعلى الرغم من أنه بدأ شاعراً ، إلا أن ديوانه الأول « أشواق إنسان » صدر عام ١٩٥٨ فقط ، متضمناً عدداً من أروع قصائده مثل « أبو القاسم الشابي » وغيرها ، حتى كتب د. محمد مندور عنه : « ذلك الديوان حدث ومتعة في حياتنا الروحية » ، ثم تالت ديوانه : « دموع ونيران » ، و « ديوان الخميسي » ، وصدر أول ديوانه في أولى سنوات الغربة (عام ١٩٧٢) وهو ديوان : « إلى أرض » ، ثم : « مصر الحب والثورة » (عام ١٩٨٠) .

كانت المجموعة القصصية : « أمينة » وقصص أخرى هي آخر ما كتبه الفنان الراحل في القصة ، وصدرت عام ١٩٦٦ . ويعتبر الباحث المعروف د. سيد حامد النساج أن قصص الخميسي

د. لويس عوض



أبطال أغلب قصص الخميسي هم من أبناء الشعب الكادحين ، والبسطاء ، الذين تتحطم آمالهم في الحب والطمانينة والحياة الكريمة تحت وطأة القسوة الاجتماعية .

تمثل علامة على طريق تطور القصة المصرية القصيرة فيفرد لها باباً في كتابه : « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » .

عمود السعدن



والملاحظ أن أبطال أغلب قصص الخميسي هم أبناء الشعب الكادحين ، والبسطاء ، الذين تتحطم آمالهم في الحب والطمانينة والحياة الكريمة تحت وطأة القسوة الاجتماعية ، ويتناول د. على الراعي مجموعة « أمينة وقصص أخرى » بالتفصيل في مقالته : « الخميسي الفنان والإنسان » فيقول عن أبطال تلك القصص : « يجسد عبد الرحمن الخميسي هذه النماذج كلها حوله ، فيحزن لها ، ويكتب عنها . ولا يملك إلا أن يكون أمينا لنفسه وفنه فيسجل هزائنها واحدة واحدة ، ومن هنا نجد معظم أبطاله يتحطمون ... غير أننا إذا أمعنا النظر في حقيقة هذه الهزائم لوجدنا أنها تصبح على المدى البعيد هزائم مؤقتة . إنها تصيب الأفراد ، لكنها لا تصل إلى روح الإنسان ككل .. إننا نحس في كل قصة أن فردا واحدا يهزم ، ولكن بعد أن يكافح طويلا في سبيل الانتصار ، فينتج بهذا شرف الإنسان مما هو أسوأ من الهزيمة ، ألا وهو القبول بالأمر الواقع ، وهذا تصبح هزائم الأفراد في قصص الخميسي انتصارا عاما للإنسان » .

وقد دفع شاعرنا ضريبة واقعه ، فطارده البوليس السياسي زمن الملك الخلوع ، حتى اختبأ في الاسكندرية شهرا طويلا عند أحد كتاب الأغاني ، وكان يكتب له الأغاني لتخرج باسمه ، لقاء سقف من الطمانينة . وفيما بعد ، مع قيام ثورة يوليو ، وفي عفتها ، وستواتها الأولى الحافلة بالصراع ، يكتئب الشاعر ثلاث سنوات معتقلا من ١٩٥٣ حتى ١٩٥٦ .

ويخرج الخميسي من سنوات الاعتقال ، ليعاود نشاطه صحفيا لا معا في جريدة الجمهورية ، ولا يقتصر نشاطه على الشعر والقصة والصحافة ، بل يمتد إلى السينما ، فيقوم بإخراج أول أفلامه : « الجزء » ثم « عائلته » محترمة ، و « الحب والشمس » ، وأخيرا : « زهرة البنفسج » الذي لم يتح للفنان متعدد المواهب أن يراه ، إذ شملته حملة اضطهاد الكتاب والمثقفين التي بدأت في السبعينات ، كذلك قام

الخميسي في الستينات بكتابة إحدى أشهر التمثيليات الإذاعية الشعبية وهي « حسن ونعيمة » التي استلهم فيها القصة الشعبية المعروفة ، وأصبح للشعب المصري قصة حب مستمدة من تراثه ، بدلا من « روميو وجوليت » ، حب يصور انتصار أنبل المشاعر ، وصراعها ضد الاقطاع والتخلف . و قام الشاعر بتأليف « الأوبريت الغنائي » فكتب « مهر العروسة » عن تأميم قناة السويس ولحنها للموسيقى المعروف بليغ حمدي ، وقدمت في دار الأوبرا لشهور ، كما عرب أوبريت : « الأرملة الطروب » من الفرنسية وهي ترجمة من نوع خاص تتطابق فيها الكلمات العربية مع الكلمات والألحان الأصلية .

وفي منتصف الستينات أنشأ الأدب المناضل فرقة مسرحية ، جاب بها عافطات الجمهورية ، وقدمت الفرقة ثلاث مسرحيات من تأليفه وإخراجه هي : « القسط الأخير » ، و « الحبة



د. يوسف ادريس

قبة » ، و « حياة وحياة » ، كما قدمت مسرحية « عزبة نابوي » تأليف محمود السعدن ، ومسرحية « نجفة بولاق » تأليف عبد الرحمن شوقي . ويبدو أن كل تلك الألوان من الفنون لم تكف الفنان الذي قال عنه يوسف ادريس أنه كان يحب من الحياة عبا ، فألف قطعاً موسيقية وطبعها في أسطوانات وهي : « رقصة أفريقية » ، و « هند » وغيرها .

ولعل ما سبق ، يكشف لنا عن دور الشاعر والفنان في تلك الشخصية الفرعية التي رثتها أفلام كبار الكتاب بمصر ، ولكن الخميسي لم يكن كل ذلك فحسب ، فقد عرفت أجيال الحركة الوطنية في عبد الرحمن الخميسي ، منذ الأربعينات ، شخصية لا تنفصل لحظة عن قضايا وهموم الكفاح الوطني ، وهكذا شارك الخميسي في تأسيس مجلس السلام المصري ، وجمعية الصداقة المصرية السوفيتية ، كما كان الراحل الكبير أحد الوجوه البارزة في منظمة التضامن الأفرو - آسيوي .

وحينما صدرت في السبعينات قرار بتجريد الخميسي من حقوقه السياسية ، ووضعه تحت الحراسة ، لم نجد اللجنة التي قصدت بيتة شيبا في بيته يستحق التسجيل أو الحراسة ! لم نجد سوى بقايا أنفاس الشاعر المطاردة ، وبقايا كتبه .

ويروى من رأى الخميسي في أيام الأخيرة أنه ظل قادرا - حتى اللحظات الأخيرة - على اطلاق ضحكته المجلجلة في وجه الداء العفيل ، والغربة . لقد عاد الخميسي إلى وطنه دون أن يبدل شيئا من رؤاه الفكرية والإنسانية والفنية للحياة ، لقد تبدل شكله فحسب ، مرتديا صورة الموت .. ولكن حياة وإبداع ذلك الشاعر ستبقى كما أراد لها عفورة على جدران مصر ، وفي نفوس عبه ، اليس هو القاتل :

« كسروا يراعي ولكني ،
حفرت على جدران مصر أناشيدى
بأظفاري ،
دمى هنا لك مسكوب
فإن طمسوا حروفه أبح في الظلماء
كالنار ،

وحيث هم صليبونا ، كلما بزت
شمس

رأى الناس فيها لون أشعاري !

القائد الأخيرة لشاعر الفنان

عبد الرحمن الخميسي



حزن القلب

١ - أحيائي بمصر
إذا يرفرف في الحمى صوت
كمثل الطير ،
يتنلس الرجوع على جناح الليل والصمت
ويسرق زورة المشتاق للعش
من الصياد والموت ،
ليحضن مصر بالأجنحة الظمأى
وبالنظرات ..
ويملاً صدره ،

بروائح الأشجار والأفراح .. مصريات
ويسكب في ربوع الوطن الأخضر
للأحباب أغنيات ،
فلا تنحوا على بلوكم
لو فاض حزن القلب في شعري ..
فشوقي هذين
شوقي هذين ،
وأحال عمري كله لفات !

(٢)

أسافر في الزمان وغربتي عجب
ومصر تعيش في قلبي حرائق ،
وما يبدي أطفئ من طيبي
فكم علق لي حبي مشائق
أظل أحب وجهك يابلاذي
ولو أصبحت في صدري بنادق !

(٣)

يا أسي الجرح هل للشوق من آس ؟
لو أنها امرأة تحتل أحسامي ،
هأن أمر الفراق المر والياس
لكنه وطني المعبود يا أسي .



مصر في القلب

حملت مصر بقلبي ،
واغتربت بها
وصتها في رجائي من أعادها
أنقذتها في ابتهاج
من لظى دنس
قد أضرمته
أبادى مستيحيها ،
وأن مصر فصول
في تعاقبها ،
رييمها
لن يؤجل موعدا فيها ! ◆

في العاصفة

كم تقحمتك يا عصف الرياح
وعلى جسمي علامات الجراح
كم توسدت أعاصير الأسى
وتلفعت بطعنات الرياح ،
كم شربت الظما الكاوى لظى
وطعمت الجوع مكتوف السراح ،
غير أنى لم أدنس هامقى
بانحناء . . المستذل المستباح ! ◆

يا آسى الجرح قلبي في الدجى يكف
ومصر في أدمع العينين تنلرف
فارقت أهلى وأحبائى وما عرفوا
بأن شمس بهارى بعدهم سدف !

يا آسى الجرح رفقا أن لى أملا
أنى ولو لحظات أملا الملقا
بمصر قبل انطفائى فى الأسى أجلا
يا آسى الجرح ما صب لمصر سلا !

(٤)

طلعت فى عينيك أن الزهر موطنه الربيع ،
والنازح المريض لا تشفيه
غير فرحة الرجوع . .
من يشتري عمري
بلحظة أن أؤوب إلى الرجوع ؟

(٥)

كسروا يراعى ولكنى
حفرت على جدران مصر أناشيدى بأظفارى
دمى هنالك مكتوب ،
فإن طمسوا حروفه أُنح فى الظلماء كالنار ،
وهناك حيث هم صلبونا
كلما بزغت شمس
رأى الناس فيها لون أشعارى ! ◆





في ذكراه الثانية والعشرين : سطور عن د. محمد مندور



● ولد الدكتور محمد عبد الحميد موسى مندور في اليوم الخامس من شهر يولييه عام ١٩٠٧ . كافر مندور بمحافظة الشرقية بجمهورية مصر العربية .

● حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة الألفي سنة ١٩٢١ ، ثم على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة) من مدرسة طنطا الثانوية سنة ١٩٢٥ .

● التحق بكلية الحقوق - جامعة القاهرة . ولما اكتشف فيه أستاذه الدكتور طه حسين نفوساً أدبية ملحوظة ، شجعه على الالتحاق أيضاً بكلية الآداب التي كانت الدراسة فيها بعد الظهر .

● في سنة ١٩٢٩ كان ترتيبه الأول على عربيي كلية الآداب ، وفي السنة التالية تخرج بتفوق في كلية الحقوق التي كانت مدة الدراسة بها خمس سنوات .

● رشح وكيلاً للنيابة ، ولكنه فضل السفر في بعثة دراسية إلى السربون في فرنسا لحساب كلية الآداب سنة ١٩٣٠ . وهناك حصل على ليسانس في اللغة اليونانية وآدابها ، واللغة الفرنسية وآدابها وفقهها . كما حصل على دبلوم الدراسات العليا للدكتوراه في الاقتصاد السياسي والتشريع المال من كلية الحقوق بجامعة باريس بعد دراسة المذاهب الاقتصاد ، وفلسفة النظم الضريبية والتشريع المال .

● عاد إلى مصر عند قيام الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، وحصل مدرساً بكلية الآداب في جامعة القاهرة والإسكندرية . وفي سنة ١٩٤٣ ، حصل على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف للممتازة .

● في سنة ١٩٤١ تزوج إحدى طالباتهن النيجيات ، وهي رفيقة عمره وكفاحه الشاعرة المروعة السيدة ملك عبد العزيز .

● في سنة ١٩٤٤ استقال من الجامعة ليرأس تحرير جريدة «المصري» ، ثم جريدة «الوفد المصري» ، وجريدة «صوت الأمة» .

● في سنة ١٩٤٦ اعتقلته حكومة صديقي . وأغلقت جريدته «الوفد المصري» ، مع ما أغلقت من صفح وجعلت كانت تناقض معاهدة صديقي - يقين .

● في سنة ١٩٥٠ أصبح عضواً في مجلس النواب ، ورئيساً للجنة التربية والتعليم بالمجلس .

● زاول مهنة المحاماة ابتداءً من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٥٢ ، وترافع في كثير من القضايا السياسية الكبرى .

● ومنذ أن استقال من الجامعة سنة ١٩٤٤ ، ولم ينقطع عن التدريس بمعهد الصحافة ، وكليةها فيما بعد . كما انتدب أستاذاً غير مفرغ بالمعهد العالي للفنون المسرحية منذ إنشائه سنة ١٩٤٤ حتى تم تعيينه به سنة ١٩٥٩ أستاذاً دائماً ، ورئيساً لقسم الأدب المسرحي والنقد .

● وبعض كتبه - مثل «الأدب والنقد» - كانت عاضرات ألقاها على طلبة هذا القسم .

● تولى رئاسة تحرير مجلة «المشرق» ، كما عمل بجهتين «الشعب» و «الجمهورية» . وكان ينشر مقالاته الثقافية في كثير من الصحف والمجلات المصرية والعربية .

● ألف ما يقرب من ثلاثين كتاباً في النقد والمسرح والقضايا العامة . كما ترجم للكثير من كتب الفكر ، والأدب ، والسياسة . وعناصره ودراساته أثرت الحركة الثقافية في العالم العربي الكثيرين من تلاميذه .

● توفي إلى رحمة الله في اليوم التاسع عشر من شهر مايو عام ١٩٦٥ . ودفن بموطن رأسه ◆

مؤلفاته

- ١ - في الشعر :
- ولي الدين يكن
- الشعر المصري بعد شوقي ٣ أجزاء
- اسماعيل صبري
- خليل مطران
- إبراهيم المازني
- فن الشعر
- ٢ في النقد :
- نماذج بشرية
- في الميزان الجديد
- النقد المنهجي عند العرب
- في الأدب والنقد
- الأدب ومذاهبه
- قضايا جديدة
- النقد والثقافة المعاصرون
- الأدب وفنونه
- ٣ - في المسرح :
- مسرحيات شوقي
- مسرحيات عزيز أباظة
- المسرح
- المسرح الثري
- مسرح توليق الحكيم
- في المسرح المصري المعاصر
- المسرح العالي
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما
- ٤ - عموميات :
- الديمقراطية السياسية
- جولة في العالم الاشتراكي
- الثقافة وأجهزتها
- كتابات لم تنشر
- مترجمات :
- دفاع عن الأدب
- منهج البحث في الأدب واللغة
- من الحكيم القديم ، إلى المواطن الحديث
- إعلان حقوق الإنسان
- نزوات مريان
- مدام بوفاري
- قصص رومانية ◆



قراءة في مسرح نعمان عاشور

سعد أردش

بالضرورة إلى استقراء موسميولوجية مسرح نعمان عاشور. فمنذ مسرحيته الأولى - باكورة أعماله - (المفصّاتيس ١٩٥٠) وحتى مسرحيته الأخيرة (إثر حادث إليم أو مولد وصاحبه غريب ١٩٨٣) ^(١) يقطع نعمان شخصياته الدرامية من واقع الحركة الاجتماعية، بكل ما في هذا الواقع من صراع وتصادم، وانتصار وانحزام، وثورا وفقر، وغير وشعر، وانتهاء ولا انتهاء، وتطلع وتسلق وانتهازية... الخ. حتى ليكاد القارئ لمسرحه أن يظنه للدولة الأولى سلبا لأولئك الطبيعيين الذين وضعوا نصب أعينهم تحقيق «شريحة الحياة»، من أمثال إميل زولا وأندريه أنطوان، غير أن القارئ ما يكاد يتمتع بالبحث، ويستقرىء ما وراء الكلمات، حتى يدرك أن الكاتب لم يأخذ من الطبيعة إلا صدق التعبير عن الواقع، وأنه تجاوز الطبيعيين إلى عمق المحلل الفيلسوف الناقد المختبئ، كما فعل من قبل رواد الواقعية بعد إفلاس الطبيعة وعجزها عن تحقيق

ليس «نعمان عاشور» بالنسبة لي، مجرد مبدع لنص مسرحي أقدم من خلاله إلى الجماهير ممثلا أو مخرجا، يحاول تجسيد شخصياته الفنية وتفسير كلماته في الفراغ المسرحي؛ لا، ليس «نعمان عاشور» مجرد رجل مسرح. إنه طليعة جيل أتمى إليه. وأجد ذاتي في فكره وفي تفسيره للمسيرة الاجتماعية في مصر على مدى أربعين عاما حل الأقل: أربعين عاما حافلة بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وبالتحولات الجذرية من نظام إلى نظام، ومن ثورة إلى ثورة مضادة، إلى صراع جليل من أجل صيغة اجتماعية جديدة.

مسرح «نعمان عاشور» إذن ليس مجرد أحلام وتفسيرات وثقافات فنان مبدع، ورائد في الدراما، بل هو - وهذا هو الأهم - تاريخ للمجتمع المصري في تحولاته الداخلية والخارجية على مدى الأربعين عاما، يبحث يمكن القول: إن أي مؤرخ أو عالم اجتماع يتعرض للدراسة هذه التحولات، يحتاج

الأهداف الحقيقية من الأبداع الفني ، وفي مقدمة هذه الأهداف التبشير بواقع أفضل وأكثر عدالة وحرية وسلاما للمجتمع .

وسأحاول القراءة من خلال ثلاث مراحل ، مستندا إلى قرامق إلى أربع مسرحيات :

(١) ما قبل ثورة ١٩٥٢ : المغاميس ١٩٥٠

(٢) ما بعد ثورة ١٩٥٢ : الناس إلى تحت ١٩٥٥

(٣) مواكب معركة الشطيق الاشتراكي : عائلة الدوغري ١٩٦٥

(٤) ما بعد معركة ١٩٧٣ : برج المدايع ١٩٧٥^(١)

وبتأنيده من «المغاميس» ، التي وضع لها الكاتب عنوانا تفسيريا تحت العنوان الأصلي «حياتنا كده» ، نذكر على الفور اهتمامه بأحوال الطبقة الوسطى ، التي تعتبر بأجماع الدارسين أساس البنية الاجتماعية في مصر منذ قديم الزمان ، ليس فقط لأنها تحكم دائما بزمام المالية في توجيه السياسة والاقتصاد ، بل لأنها تعتبر أيضا مقياسا صحيحا في توجيه الصراع الطبقي ، في علاقتها بالطبقة الأعل (الطبقة الحاكمة والارستقراطية الحاكمة لها والمتفعة منها) أو بالطبقة الأدنى (الطبقة المتتجة في الأرض ، والمصانع ، والمراق والحرف ، أو طبقة الشغيلة) . لهذا فإن الغالبية العظمى من شخصيات نعمان عاشور تنتمي إلى الطبقة الوسطى ، التي يترضاها بين الآن والآخر شخصيات من الطبقتين الأعل والأدنى . وتمثل شخصيات الطبقة الوسطى دائما في الأسرة البرجوازية التي تعتمد ثقافتها ، ومستويات التعليم فيها ، واهتمامها الفكرية والاقتصادية . وتعتبر أسرة المغاميس نموذجاً أساسيا للأسرة البرجوازية في مسرح نعمان عاشور : الأسرة التي مات عائلها ولم يترك لها إلا البيت المتراع الذي تسكنه ، تحاول « الأم » أن تقنوها عبر الواقع الشائك والمستقبل المجهول ، بشخصية المرأة المصرية اللامنة التي تنظر إلى الحياة بعين التقليد ، والأمل ، والواجب ، وفي نفس الوقت لا تنشد إلا قدرا من الأمن والراحة والسلامة لأولادها ، ولو على حساب التسليم ببيع ابنتها للتاجر الذي تدرأ أصله ، وتعارضه مع قيمها : واقعية إلى أقصى حدود الواقعية ! والآية « قمر » التي أمضت صباها في شطفت لا تملك هي

واللذتها شيئا ، ولكنها نالت قسطا من التعليم فحصلت على شهادة التدريس ، وهي بدلا من أن تتحرر من تأثير عائلتها ويثبتها الرأكة ، والفكرية الاجتماعية السائدة فيها من المرأة في مجتمعنا ، وبدلا من أن تكون في الطليعة من بنات جنسها ، تقضل أن تحافظ على خطة المرأة المصرية الراحنة ووضعها المقيت ، وهي لذلك لا تكاد تفرق عن مثيلاتها ، مهما كلفه مصوري الحصول على زوج ، ولا مانع من زوج غني مهما كانت صفاته ، اللهم أن يوفر لها ما أهله له ثقافتها ، وسامحاً منها ظروف عائلتها الاقتصادية من عيشة راقية فارغة تنعم بها الأرستقراطية المصرية ...

هي بنت اليه بكل معانيها ، ثم الآن غريب التناضوري الدكتور العائد من فرنسا بعد أن أتم دراساته في علم النفس التحليلي (للمغاميس) : « عصبي المزاج ، حاد الطبع ، يرتدي أحيانا نظارة . عليه سياء المتف البزم الساسخ المتشائف السلى لا يعجبه أحد أو تصرف ، وكل ذلك عن وعي ، وفلسفة ، وفي عمق ، ولا يعنيه أكثر من فرض رايه أو فكره على الناس ، بحيث لا يجب أن تكون أفكارهم أو تصرفاتهم غير ما يرى ويعتقد . لكنه مع ذلك مدرك لحياة البنية ، ويضع لأفهام الناس . وإن يكن في ثورة على العصبية التي تميز شخصيته وتطبعه بطابعها في حركاته وإشاراته وجميع تصرفاته » .

وتتصل مصالح الأسرة بانشراح المجتمع التي تعيش معها في « درب عجوز » ، ومن الناس التي فسوق » ومن « الناس السل تحت » ، فمن الأولين « الحاج حسين أبو ومشتو لمحتكر رأس المال الذي لا يتورع عن مضاعفة أرباحه باستغلال مواد الترميم للخصصة لأصحاب البطاقات وإبان وبعد الحرب العالمية الثانية ، وكلما زاد رأسماله وتوسعت استثماراته تطلع إلى زواج جديد يختار له أجل بنات أخى من الطبقة الوسطى ، وحيدا « قمر » المتعلمة : « عليه سياء المروافة والمكر والدعاه ، يغطيها يهوى في الطبع واللامنة . قادر على تحريك الرجال ، وقد تعود من الناس الطاعة » . ويجعل دائما الشعور بالنقص لنشاته غير الطبيعية واتق من مركزه كصاحب المال ، ثم هو خاضع لقمر وأمها إلى حد كبير ، رغم ما يبدو عليه من قوة الشخصية التي لا يكسبه إياها إلا مركزه المالي . ومن



الأخرين على وجه الخصوص « عطورة افندي » كاتب الحسابات بمحلة بقالة حسين أبو المال ، ثم مخطط مشروع مصادة المغاميس بما أرق من قدرة على التزييف والتزوير والتفاني الاجتماعي ، مما استعمله بحذق ومهارة لخدمة أغراض البقال على مدى خمس سنوات ، قبل أن يكتشف أنه لم يستد شيئا ، وأنه لم يحصل على علاوة طيلة خدمته ، بينما لشرة البقال تتضاعف ، وأملكه تسع ، وظلمه للمجتمع المحيط به يغشى بحيث لا يتجونه حتى أخوه محمود أبو المال ، فيضطلم به ويحجر عمله ليدع نمطا جليدا من الرأسمالية المستغلة ، غير واع إلى أن الدكتور غريب الناضوري ، المتف المثالي ، ليس النمط المناسب : « يبدو عليه سياء الاستهتار ، وفيه خيث وأنانية ، صبور ، ومع ذلك فهو يرم متغير الطبع ... ينظر إلى مصالحه المباشرة ، ويتلون حسب ما تلمحه عليه مصالحه المؤقتة ... فيه إنسانية هادئة تخفي وراء ما يبدو عليه من خيث ، هي الإنسانية التي تميز أصحاب الكرف ، وفيه جنوح إلى الموقن ، والخروج على العرف في كثير من الأمور ... في نفسه ثورة مكبوتة عما يلاقيه من الحياة في عمله وفي بيته ، وفي درب عجوز ، ولكنه لا يدرك أبعد من المصاعب المؤقتة ، ولا وعي له بأكثر من حياته ويسته المحدودة . إنه مثال بارز لطبقة السامسة الذين يستسلمون لعجزهم عن العمل الإبداعي ، فيعيشون على ثبات الرأسمالية والإقطاع ، مقابل خدمات تتسم في الغالب بالبدنية والعبودية . هو في النهاية نموذج لسلطة الشغيلة الذهنيين - إدارة ، وحساب ، ووساطة - الذين يبدعون من القاع ، ويتأرجحون في الغالب على عتبات البرجوازية ، من استثمار خدماتهم

عمود : ... بس أنا مش فاهم إيه اللى مزعلك من الحلاج !! الحلاج راجل طيب وبنه سليمة ...
عطوة : أنت اللى نيك سليمة .. أخوك على أى حال .. لى عمود !! المفروض إن نص للحل باتفك !
عممود : طبعاً .. أنا شريك فى الملح ..

عطوة : والمعارضين والطين ؟ ...
ما لكش فيهم حاجة !!
عمود : ياسيدى كفاية قوى الملح .. كتر خير الدنيا .. حى الأرض كانت رايحة بعد ما مات أبويها الله يرحمه .. لولا الحلاج ..

وهل كل حال حاجتى وحاجة أخويا واحد باعطوة أفندى ..
عطوة : واحد !! لكن انتم اثنين يامسى عمود .. (١)

ويتمثل الحظ الثانى فى المحاولة المستميتة للدكتور غريب الناصورى لتغيير واقع المجتمع إلى واقع أفضل وأكثر مثالية ، مستقرتاً فى ذلك تجربته فى فرنسا ، وتعمقه للأسس الحضارية التى ترسخت فى المجتمع الفرنسى ، دون أن يتنبه كيفتف مصرى إلى تفاصيل الواقع المتخلف الذى يقفل كاهل المجتمع المصرى : اقتصاداً ، وعلمياً ، وثقافةً ، ومدنيةً ، وتتجسد هذه المحاولة فى علاقة الدكتور غريب بأخته قمر ، ثم بزبائنه من أهالى درب عجور . فهو يدرس مع أخته الضمانات الكافية لتأمين حياتها فى المستقبل ، فى مجتمع ... كله عندك .. حتى المرأة نفسها ... ثم يستكمل حوارها معها قائلاً :

الدكتور : ... أنا ضد الجواز قبل الوظيفة (وظيفة المرأة) .. الوظيفة بأقرب سلاكم الوحيد ، خصوصاً فى مجتمع يحارب المرأة حارب جنون الأزم تتحررى اقتصادياً

اللى مخرج علاقاً من حركة ١٩٤٦ ليهيء لثورة أخذت تباشرها تبدياً منذ ١٩٥٠ ، وقد انتمسك كل هذا بشكل أو بآخر فى ثنائى البنية الدرامية التى بشرت ببرائد الواقعية الاشتراكية فى المسرح المصرى المعاصر . ويتبدو تباشر الثورة واضحة فى عطفين أساسيين للصراع :

الحظ الأول يتمثل فى الصدمة إلى «العندلة الاجتماعية» ، ويتجسد هذا الحظ بشكل أساسى فى الصراع بين «عطوة أفندى» والحلاج حساين أبو المال :
عطوة : (للسنى القنجرى فى بسلبية المسرحية) نفكر إنّه عملها لوجه الله يافندى يامسى ؟ ! (يقصد المصل الذى أنشأها داخل بقالة الحلاج) ولا عاملها علشان يشترى العمارة الثالثة ؟! طب اهو فتح مصلحة فى الملح ، يتقى الله ويفتح إيدته شوية على مستخلفينه ! يركع صوابيه فى جيوه ركعتين ! ... ثم عندما يشتمل الصدام بينه وبين الحلاج :

عطوة : ... أنا فى خدمة الملح بقى لى خمس سنين ، باخدمك كام ١٤ سنة جنبه ١٤ . أنا معايا الكفاية ! .. الدنيا كلها زادت . فيه حاجة اسمها علاوات وفيه حاجة اسمها مكافآت .. وفيه حاجة اسمها ترقية .. فى الحكومة ويره الحكومة فى أوغندا .. فى الصومال ... فى الكونغو .. فى جهنم الحمرا بيرقوهم .. وبيزودوهم ..

صاحب المعاشية هو اللى بيحصل الكمبيالات بإحاج .. وهو اللى يقيد الحسابات ، وهو اللى بيعد الممارات ... وهو اللى ييلقى البطاقات ... وهو اللى ييصفى الحاجات والمحتاجات !

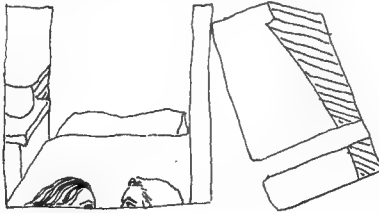
ثم داعيا عمود إلى المال إلى المطالبة بحقه فى ثروة أخيه كشرىك :

للاقوياء . ويجاور هذه الشخصية شخصية أخرى من نفس البيئة ، هى «فرحانة» الثلاثنة ، المسمرة ، الخاطبة : «خفيفة الظل» ، ماهرة ، طلفة اللسان ، كثيرة التجارب . أولمة تعامل الرجال معاملة اللد ، وتعرف كيف تجاريم ، متحكة خيرة كإمرأة مع النساء ، وريتها الحياة العملية والسوق على أن تكون واسعة بين الجنسين ، لأنها قد خرجت من عالم المرأة . وهى أنثى بكل ما فى الأونة من معنى ، إلى عالم الرجال ، إذ تشغل وتكسب مثلهم ، ولهذا فهى تفهمهم أكثر من الأخريات «ومن الناس اللى تحت» يتميز أيضاً اثنان من يمكن أن نسميهم «بشروع كله» ، هما «السنى القنجرى» و«الببشوكى» ، أما الأول فمن خدم البقال ، يطلق له البخور عندما يحضر ، ويصعب له الجانب الدعاوى من المناخ الدينى اللازم لاستكمال الصورة التقليدية من الرأسمالى المتدين فى الظاهر ، النص المستغل فى الحقيقة :

«دقته نام إلى حد ما» ، وليس طاقية على شكل عمامة خضراء نوعها وبها زر رفيع صغير نسبياً ، يتدخل دائماً فيها بأعينه ، متقاد إلى الحلاج تمام الانقياد ، فيه بلاهة وتبدل فى الفهم يبدون فى حديثه ومن حركاته . إنه واحد من أولئك المشعورين ، أولمضى الشعورة لزوم أكل العيش . وأما الثانى فهو الصايغ (صاحب السبع صنع فى أيديه والمم باين عليه) فقد عمل مساحاً للأخدية ، ويأتما لليانصيب ، وجرسوناً فى قهوة بلدى ، ثم انتهى إلى غرجى فى حيادة الدكتور غريب : «يحاول أن يتقن دائماً كل ما كلف به ، ويشمر محدته كذباً أنه نبيه ذكى ، حتى ينال ثقته وتقديره» (٣)

هذه إذن سمات الشرائح الاجتماعية التى سيصحبها نعمان عاشورى مسرحه عبر رحلته الضويلة ، مسجلاً عوامل الثبات والحركة خلال التطورات والمتغيرات الجذرية التى لحقت بالمجتمع المصرى منذ الأربعينات وحتى مهبط الثمانينات .

إن مجتمع «المعاطيس» هو الذى اجتاز معركة الحرب العالمية الثانية على البعد ، على التخلّص من قيود الاستعمار الانجليزى ، ثمناً لما قدّمته مصر من خدمات لجيش الإمبراطورية والحلفاء ، وهو الذى اجتاز مراحل الصراع مع قوات الانجليز الرابضة فى قلب القاهرة ، ومع القصر الملكى والأحزاب الرجعية ، وهو



أولا ... بعد كده يكون الجواز على أساس سليم^(١)، ثم عندما تختار قمر الحلاج حستين أبو لئال زوجا :

قمر : وهو ما دام الواحدة تتجوز ... يبقى الوظيفة لزمتها إيه ؟

الدكتور : أهو ده التفكير الرجعي إلى أنا خايف منه ... التفكير العتيق ...

التفكير النسائي ... نظرية الحريم انتهت بإقصورة ... عصر الحريم راح ...

أضاق عصر جديد وفي عيشة جديدة ... فكرى ببقية غير عقلية أسك ... عازرة

تبقي حريم ، خليكي حريم^(٢) ... ثم ، بعد أن ترفض الأم بد عبد السلام

افندى ، الموظف الذى رشحه الدكتور غريب للزواج من قمر :

الأم : ... كل شىء قسمة ونصيب . الدكتور : أبدا ، كلام فارغ ! كل شىء

فلوس ! جهنمات ! عمارات ... بقالات ... جوالات ... ما فيش

فايدة ... ما فيش فرق بين متعلمة وجاهلة ... ما فيش فرق بين جامعية وغير

جامعية ... كده عاوز يلعب دور الجارية ... كلهم عاوزين يبقوا

جوارى ... جوارى بقالين ... ما حصلش تغيير ... بعد ميت سنة ما فيش

تغير^(٣) .

إن الدكتور غريب الناصورى يعالج قضية المرأة علاجاً أخلاقياً بحتاً ، يهمل عن دراسة الأوضاع الاقتصادية التى قد تضرب

كل قواميس الأخلاق والتقاليد وللبايد ... الخ . أما معارضوه من (الرجعيين) فهم

يزنون الأمور بميزان الاقتصاد ، وهو شىء أقرب إلى الواقع المادى للحياة ! ونفس

التناقض يقع في علاقته بزيائته في العبادة : هو يصير على تطبيق قوانين علم النفس

التحليل (السيكوأناليس) وهم يحاولون تفسيره من خلال معطيات بينهم المحدودة

العلم ، المحدودة الثقافة ، المتمسكة بالخرافات والأساطير ، تعويضاً عن العجز

الاقتصادى في الخالق :

أم سنية : يادى القضيصة ! عاوزها تنام مع الضيوف ؟

الدكتور : أنا مش عاوزها تنام مع حد خالص ... لامع أخواتها مع الضيوف

ولا معاى انتى وجوزك ... أنا عاوزها تنام لوحدها ...

أم سنية : وياه إلى جاب النوم في الحالة بتاعتها يادكتور ؟

الدكتور : بتسك مصاصة بالأوديس

كربولكسى ... عندها عقدة أوديب ... من ناحيتك انتى وجوزك ، ومن ناحية

أخواتها ، ومن ناحية الضيوف ، وعلاجها الوحيد الانزعال ... الانفصال ... لازم

تبتعد عن أماكن الأثارة ... ما تسمحيش انها تنام أبداً معاكى انتى وجوزك ،

ولا حيتيى الأمر بانها تنفكك ...

عصوة : اسمح لى بقى كل حاجة بالعقل ... دول ناس ما عندهمش الا

أوضتين ما ينموهاش ازاي معاهم ؟! ينموهاش فين ؟! ... يرموها في

الشارع ؟! ... الدكتور : لآيا بطل .. ما يرموهاش ..

يجوزوها ... أم سنية : ياسلام ع الدكتور يا سلام .. والنسب هو كده صحيح ... البت يا بختى

حتمتو ع الجواز .. أنت مكشوف عنك الحجاب ... عرفت ازاي ! بتشوف

المستور ؟! ...^(٤)

هو يريد أن يرتفع بمجتمعه إلى المستوى العلمى والحضارى الأودى ، ومجتمعه

يُجذبه جذبا إلى واقعته الذى عشت فيه طائفة غير محدودة من الأمراض ، وفي

مقدمتها الفقر والأمية ...

ولكن النظرة الثالية الأخلاقية عند مثقف الغمطيس ، سرعان ما تنكسب أبعادها

المنهجية والمادية عند زميله في (الناس إلى تحت) ، إن « عزت » مثقف الناس اللى

تحت قرأ النظريات الاقتصادية ، وتعرف على أبعاد الرأسمالية ، والماركسية ،

والاشتراكية ، وعرف التفسير العلمى للمعادلة الاجتماعية ، رغم أنه يظل عتظفا

بسمه الفنان الحالم . لهذا فإن مقاييسه تنبع

في كثير من الأحيان من فلسفة اقتصادية واقصة ، هي الفلسفة الاشتراكية ، فإذا

عرفنا بعد ذلك أن نعمان كتب الناس إلى تحت في ١٩٥٥ ، استطعنا أن نكشف تأثر

عزت بثورة ١٩٥٢ ومبادئها التى حولت أحلام العدالة الاجتماعية إلى حقيقة

واقعة . هاهو عزت يناقش مع لطيفة ، فتة الاحلام وزوجة المستقبل ، منبع الحياة في

« مصر الجديدة » : عزت : أنا مش داخل المسابقة عشان

أكسب فلوس ... أنا عاوز أتجاهل يكسب ويتصور ... دا عندي الأهم .

لطيفة : طب وبعد ما أتجاهلك يكسب ؟ عزت : ابقي حققت هدف كبير ... ابقي

كسبت الستين اللى قضيتها بعيد عن أهل

وكسبت الشهور اللى حاربت فيها مع الفدائين بريسيتى ، وما خسرتش حاجة من حياتى ...

لطيفة : ووظيفتك ... عزت : أنا وظيقتى الرسم .. التعبير

بالرسم عن الحياة الشؤم اللى إحنا عشناها في مصر القديمة ... والحياة الصحيحة

الوظيفية اللى يجب كلنا نعيشها النخارة وبعد النخارة ... في مصر ... لما تبقي

جديدة ... لطيفة : يا عزت الشغل مش عيب ؟!

عزت : وأنا بالعب بالوظيفة ؟!

لطيفة : تقدر تبقي أحسن من كده ... أنا عارفة إنك تقدر ...

عزت : مش لوحدى بالوظيفة ... ما أقدرش ابقي لوحدى أحسن من كده ...

لازم كلش مع بعض نبقي أحسن من كده ...

لطيفة : انت ما تعرفش تفكر في نفسك أبدا ؟!

عزت : عمرى ما فكرت في نفسى ... ولا فكرت في أهل ... قبل ما أفكر في

الناس (أنا عايش معاهم ... أنا لاية ١٩ وأنتى لاية ١٩ وأبوكنى لاية ١٩ وأحد ...

الذين ... ثلاثة ... مليون ١٩م جشرين مليون ١٩ في عالم بحاله ١٩^(٥) هنا يتطور

تفكير المثقف البرجوازى الصغير ، غير ، وتكسب شخصيته مقدمات

جديدة ، من أهمها التفكير المنهجى ، ومن خلال هذه المنهجية يرى الواقع الاجتماعى

بشكل أكثر علمية ، وأكثر موضوعية ، ويرى العلاقات الاجتماعية تحت منظور

إيديولوجى نابع من فلسفة الثورة : منظور اشتراكى يحصد حقوق الفرد ، ويلزمه

بواجباته في مواجهة المجتمع ، ثم ما هو يحقق الوظيفة الاجتماعية للفن والفنان ،

حين يحدث الأستاذ رجائى عن إحدى الصور التى رسمها :

عزت : قبل ما أسافر في اسكندرية بيومين فتة عمل شلما . كان فيه مروضات

برخصة بمناسبة الصيف ، قلت اشتري قميص كويس وجاكيت مقفولة وشرايين ،

مع البنتلون الجديد اللى عندى ...

أنا واقف بابص في الفستريسة واختار كانوا عارضين هدم

أطفال ، ومليسيهم لعروستين في الفترية ، بنت وولد ، يهزوا راسهم ويضحكوا

للناس .. وكان واقف قدامهم طفلين صغيرين ... ولدين حافيين .. عيال م الى بتنام على الرصيف ... من بشوع السبايس .
ورجالي : رحمت مطلع القرشين اللي في جببك ثمن الهدوم وواخدكم على جوه وملبسهم زى اللي في القفرتة .

عبد الرحيم : عملت كله ياس عزت ١٩
عزت : مش معقول يا صامع عبد الرحيم ... لو كان الأستاذ رجالي مغلش كان عمل كله ..

رجالي : عشان أنا راجل عاطفي يا عزت زى انت ما بتقول !!
عبد الرحيم : أسأل عملت إيه يا أستاذ عزت ١٩ ؟

عزت : انحلت الولدين الصابيين ، وعمل أقرب مكتبة ، واشتريت فرخ ورق ، ورجعت بيهم ع القفرتة ... وفقهم قدامها ، ورسمت الصورة : البني آمين للقطيعين المجهلين ... يضحكون للخشب الى لابس هلود^(١٠) ونستطيع أن نقارن بين عزت ولطفية كطيفة وسطي صغيرة من ناحية ، وبين عبد الرحيم الكمساري والد لطفية ، وفكرى البواب ، ومنيرة خادمة بيجة هات من ناحية أخرى : الأولاد من المستيرين الذين يتصلطون الى واقع أفضل - شأن الدكتور غريب في المعطيس - مع فارق جوهري ، هو أن أحلام عزت ولطفية مرتبطة بالواقع ، ولا تنبع من المثالية المتفلسة عن واقع ومعطيات البيئة ، ولا شك أن هذا المطلق المنهجي الذي يستند في النهاية الى التحليل الديالكتيكي للأحداث ، وللشورة بوجه خاص - هو الذي يدفع بها إلى يسار الحركة الاجتماعية التي تنشر الدالة الاجتماعية المثقلة في منطق مبادئ الشورة ، ثم في الميثاق بعد ذلك . إن عزت ولطفية مثالان نقيان لمعلم الثورة ، لرسامها في تطبيق هذه المبادئ . أما عبد الرحيم الكمساري فهو مثال للعامل البطون الذي واثق فرصة الاختيار بين مصالح الطبقة العمالية ومصالحه الخاصة والأسرية ، فاختار الثانية ، وضرب مصالح طبقية ومهما مصالح المجتمع كله . لقد كان نعمان عاشور واعيا كل الوعي بشراة معركة التطبيق الاشتراكي ، والأرجح أنه كان يحمل شخصية عبد الرحيم كل ما يستطيع من تحذيرات تتصل بمخاطر المعركة ، ولا شك أيضا أنه كان يتبنا - مبكرا جدا -



بمسألة النكسة ، ولست أجد هنا عن النكسة العسكرية في ١٩٦٧ وإنما أجدت عن النكسة الأهم والأشمل : نكسة التطبيق الاشتراكي ، فهي الإطراء للنكسة العسكرية . وأما فكرى ومنيرة فهما سلالة طبقة الخدم الذين لا يملكون إلا شيئا من الفهولة وشيئا من طبيعة التسلسل والطاق ، لكي يهدوا فئات حياتهم في بقايا موائد تلك الشرائع الفرضية للتدخلات للطبقات المختلفة : إن فكرى صنو للبدشول وشديد الشبه به بنية ومسارا ، فهو بشكل ما (يتابع كله) ، يعمل بوابا ، ويبدأ في نفس الوقت عملا تجاريا صغيرا فيبيع الكازوزة لأهل المنزل وللجيران ، ولكنه لا يثق في النهاية إلا في ذراعه وفي قدرته على العمل . إنه لا يثق بقضايا الرأسمالية الاسترقراطية المثقلة في بيجة ورجالي ، ولا يثق أيضا في الشروعات الخجلة لعزت ولطفية ، ولذلك فإنه يقرر الحروب مع منيرة ، ليتزوجا ويبدأ رحلة البحث عن مصرهما الجديدة في مكان آخر :
منيرة : مش حقولك لم يافكرى ١٩ ؟
فكرى : حقولك أين ؟ حد حاسس بينا منيرة : انت ما لكش عندهم حاجة ١١
فكرى : وهما يامغفلة كانتوا يبنلونا حاجة ١٩ ؟ يلا يلا ... قبل ما ياخذوا منا بقية العمر ... الخدعة مهانة يامنيرة ...
منيرة : حد غاراج يافكرى ؟ حد حد غاراج ... دى ست لطفية .. دى أحسنهم .
فكرى : يلا قوام ، قبل ما حد منهم يشوفنا ... ما فيش أحسن ولا أوحش ... كلهم زى بعضي^(١١)

« الناس اللي تحت » ، إنذ مرحلة متقدمة في الفكر وفي الإبداع ، ترواك التطور الشورى وترصد له وتكشف عن تطلعات المستقبل ، وما يمكن أن يعترض تحقيق هذه التطلعات من عقبات نابعة من طبيعة البنية الاجتماعية الخاصة في مصر ، ومن خصوصية التكوين التاريخي للإنسان الاجتماعي المصري .

وعندما نلتقي بشخصية خادم الأسرة في « عيلة الدوغرى » ، وقد نضجت تجربة التطبيق الاشتراكي ، ندرك أن تحذيرات نعمان عاشور وتنبؤاته في « الناس اللي تحت » وفي « الناس اللي فوق » وفي « وابو الطحين » لم تكن مجرد تحذيرات وتنبؤات ، وإنما كانت رؤية علمية مبنية على حسابات دقيقة لمسيرة التطبيق . لقد ظل عمل على الطواف يخدم أسرة الدوغرى ويرى أولادها حتى بلغ السبعين وهو يسير حافي القدمين لا يجد من يشترى له حذاء ، وعندما يأتيه الحذاء ، يكتشف أن قدميه قد تجاوزا إمكانية لبس الحذاء ، لأنها قد أصبحت قطعة من الأرض :

حسن : حشاي ١٩ .. برضه ماشى حافي ١٩ ..

الطواف : مش عاوز جزم ! المركوب خنق صوابي ! إخدوه أمرو (ويرى المركوب على الأرض) .

حسن : أنا قايلك من الأول .. حد خنق القبر حشاي .. وسعدين في السل انقصت ١٩ ..

الطواف : مش عاوزها .. إدوها لحد تان ١١

حسن : مين تاني ١٩ ؟ هو فيه حد غريك ١٩ ؟
الطواف : فيه ناس حافيين كثير ..

حسن : مش على مقاس رجلك ..
الطواف : كنت هاتوهالي م الأول .. أنا

قلعت الحمايل عليكو طول العمر ..
ما حدش منكم افكرى ..

.....
عملوا إيه اللي بجزم ١٩ ؟ ... هم اللي مشون حافي .. انتم اللي مشون حافي ١١
حسن : باراجل اكتشف وانسم على معرك وخد مركوك .

الطواف : الله يساعك يا حسن .. (وينظر إلى الجمهور) والله يساعكم كلهم^(١٢) ... إن عم على الطواف هو التطور الناضج لشخصيات الخدم الضاهنين الذين كانوا يتطلعون إلى شيء من التطور الإنساني في أحضان الثورة ، ولكن

الثورة أكملت من عمرها أربعة عشر عاما دون أن تعي أنهم ما زالوا حفاة عراة ، وكأنما هم عبيد الأرض في عصر التنصيرية الرومية . إن كلمات عم على الطواف كان يمكن أن تحرك أفئدة المجتمع وعقوله ، وكان يمكن أن تجذب شباب لئبدا مرحلة أكثر وعيا وأكثر صدقا في التطبيق الاشتراكي ، ولكن هذا لم يحدث ، لأن الثورة كانت قد تحولت إلى شيء آخر لا يوحى بأى أمل في مستقبل أفضل ، ويوم وقعت المزة في يونيو ١٩٦٧ ، ومناه خرج الشعب المصرى بوعده زعيمه إلى ميوات الأخرى في سبتمبر ١٩٧٠ ، كان عم على الطواف جالسا على رصيف في مكان ما من أرض مصر ، حائبا ، يبكي مصيره ومصر مصر ويقول للجميع : الله يساعكم كلكم ...

على تكامل الرؤية في وضوح وتفصيل وتمييز دقيق في « برج المدايق » ، حيث تلعب المتغيرات الاقتصادية - والانفتاح الاقتصادي والاستثمارى بوجه خاص - دورا أساسيا جديدا في صياغة اجتماعية جديدة ، فتقلع جلود الاشتراكية المشط ، وتؤسس لمراسمالية من نوع غريب ، فلا هي رأسمالية المجتمع الإقطاعى الملكى فيها قبل الثورة ، ولا هي الرأسمالية الأوربية أو الأمريكية ، بل هي رأسمالية نوضورية تستند إلى الانتهازية والفهلوية والدراخ الغفيرة ، عملا بدستور « الى يقدري يفتنى يفتنى » .

٢٠ ● **القدارة** ● **المبدع** ● ٧٧ ● ١٩ شوال ١٤٠٧ هـ ● ١٠ يونيو ١٩٨٧ م ●
« برج المدايق » في الحقيقة هو البرج الشاهان الذى تشبده الطبقة الجديدة التى تطلعت هذا الدستور لتحوله في سرعة البرق إلى ثراء فاقش ، يقوم بالدرجة الأولى على تفويض اهرم الاجتماعى الذى ظل منذ مناسكا منذ أسس محمد على باشا مصر الحديثة الباحثة عن الاستقلال : هنا يعث نعمان عاشور شخصية الحاج حسين أبو المال من مكمنه ، ولكن في ثوب آخر ، فلقد تجرد خليفة الشيخ ضامى أبو اليزيد سلامة ، سابقا ، وسلامة يبه حاليا ، من كافة التقاليد والأخلاقيات التى كانت تحكم مجتمع درب عجوز ، وانتقل من حى « المدايق » الشعبى القديم ليبنى شيكافو جديدة في « الدقى » [حى العرب ... حى الاستيراد المركزى ...] فبش بضاعة تخرج من أى جرك إلا ما تصب في الدقى أولا [كما يقول عصام ، الإبن الأكبر لسلافة يسه ، ومهندس الانفتاح الاقتصادى المتخصص :

عصام : يا حبيبى احنا أهم شيء عندنا في بوتيك فخم زى ده ... حاجة يسموها الفنتش (Finish) عارف يعنى إيه الفنتش ؟

حنفى : (زوج أخته) : الترتيب والنظافة ...

عصام : لا ... دى مش الفنتش ... دى الفاعلة ... إذا الفنتش التجارية ، يعنى زغلة العينين ، ورأها عمل طول لحس العقول ، وبعدها بخطوة أكل الملح ، وفى الآخر تضيف الجيوب ...

حنفى : إيه الكلام ده يا عصام ؟

عصام : دليل التجارة الاستهلاكية المصرية ...

حنفى : كتاب !!

عصام : مبادئ- يا حبيبى !! احنا حنضل لحد اسمى عاشين من غير مبادئ !! الحاجة الل أنت بتقول عليها هايفة دى هى الأصل ... صحيح للموتور أهم شيء فى العربية علشان هو الل ييمشيها ، لكن لما تكون فيه عربية بقاوى موتور ، وفزازها مكسر ، وفرشها عفش ، تبقي عربية زبالة ، لكن ما تبقاش مرسيدس ولا حتى فيات ... فاهمى يا حنى ؟

حنفى : مش فاهم ...

عصام : ياراجل عيب ! اذا انت كنت تاجر قد الدنيا ... منظر المحل ، وشكل المحل ، وجوه المحل ، هم العنوان ، والعنوان أساسى ... احنا مهما كان عندنا بضاعة الإعلان عنها أهم منها ... عندنا جيئات فخمة باروكيات روعة بلوزات ما وردتش ؛ يروش نايلون مفيش منه ، ولا هوا قيمة في محل كله نعيشة وحكم ومراعىظ (مشيرا إلى يافطة « يفتنى بالله يفتنى الى طلب زلمها) .

حنفى : استغفر الله العظيم يارب : دول

عبد كلتين ، بصمة خيرا !

عصام : يتحطوا جو ، وشيخياو الخير جو ، لكن ما يتحطوش في وش الزباين أبدا ... يفتنى بالله يفتنى ... يعنى إيه !! يعنى احنا مابش ومش واليقين من بضاعتنا ؟ ... ما لحاش تفسير تانى ... (لسمع ... اتاح اشيل يافطة دى ...)

.....

.....

هو يرضه لسه مصمم يوقف الدكاكين

البحرى ويفتحها جامع ؟

حنفى : من مصلحتنا يا عصام ..

عصام : طبعا من مصلحتنا .. حنى

المحل الوحيد الى في العمارة كلها .

حنفى : ولها فائدة كمان .

عصام : الخير والبركة !!

حنفى : وخمس سنين إغفاء من الضريبة العقارية ... !! (١٧)

لغة جديدة نابعة من المناخ الجديد ، تؤرخ المرحلة الثالثة ، مرحلة ما بعد انتصار ١٩٧٣ ، وإن كانت مقومات الحوار تظل هى هي لم تتغير ، نظها للوهلة الأولى شريحة الحياة أو شيئا مما يقال في الحياة اليومية هذه الشخصيات ، ولكنها في الواقع منتقلة بمبعض الجراح ، ومضاعفة في إبداع جديد يقوده فكر الكاتب الناقد المتنبئ .

كذلك تظل بقية الشخصيات التى تشكل مسرح الكاتب تصور نفس الفئات التى تدور حول الشاخر الكبير ، القديم والشغيلة ، ولكنها تكتسب أبعادا جديدة نابعة من واقع اللحظة الاجتماعية ، فالحام مبرك هنا مثقف لغفاني ، انفسحه التجربة في الرحلتين السابقتين ، وانفسجه أيضا فتح الملفات القديمة ، بالإضافة إلى قرامة في الصحف والمجلات ، ومعلوماته من أجهزة الإذاعة للسعودة والمرلية ، وعزوز الفقاش الذى لم يد يرضى بقرق جيته كالكسارى عبد الرحيم ، ولكنه يفتز الخطوات سريعا ليتحول إلى مقال كبير :

مبارك : الى عاجبني فيك (يااسطى عزوز) انتك راجل طموح ... عارف انت لو كنت اتولدت في أوروبا ولا في أمريكا ، كان زمانك بقيت عصامى ... مليونير ... عصامى زى أوناسيس ... هو يعنى أوناسيس كان في الأصل إيه ا شيال صنادل في الثواني ... بالقليلة انت نقاش ولك صنعة ، أحسن من صنعة أوناسيس ... عزوز : بتتريق حلى يا مبارك ؟؟ بتطلع ثقافتك عل ؟

مبارك : والله باتكلم جد ا مش يمكن نغيب معاك كام علة بوية ونفزعهم ، نغل البوية تبقي دهب ... وتبصر معاك ؟

عزوز : انت أصلك نايم عل ودانك زى ما بتقول ... وحفضل طول معرك كده ا بعض حوالك ا حد لسه فقير إلا أنت ا حد لسه أجبر إلا أنت ا -

مبارك : الله ا الله ا الله ا انت بتحرصى عل الثورة ؟

عزوز : بامزك عشان تفروق ... سبيك من الكلام الفارغ الى في حلك ده (١٨) ... ومثقف « برج المدايق » الريحوازي ، يظل ذلك الشاب المنطلع ، الحام مستقبل

أفضل، ولكنه هنا ليس الدكتور غريب العائد من فرنسا إلى درب عجور، وليس الرسام عزت الذي يجلم بمصر الجديدة التي تتحقق فيها العدالة الاجتماعية؛ إنه الضابط الشاب، الرائد هشام، الذي شارك في تحقيق معجزة العبور، وفقد ساقه، وأسر في إسرائيل، ثم أعيد عن طريق الصليب الأحمر، ليرى وجهه آخر للحياة في مصر، وجهه كان يجلم بغيره وهو يجتاز بحر الدماء من أجل مصر المستقبل، ويدلنا من لوحة الرسام عزت التي تجسد الأطفال الفقراء الحفاة المرأة وهم يتخرجون على هرائس الفريزات، يرسم هشام رأس زميله الحواري وقد طارت في الهواء إثر صاروخ (ومع ذلك فيه الروح إلى تخليقه عازر بنادي علينا ونغزنا... لا، ذي كانت بصة أبعد من كده... أنا باتكم على البعد الكامن... البعد اللي في داخل الحواري وإلى خلاه بص لنا البصة القوية ذي... سببه إليه ا مصدره !ه) : الحواري بص لنا عيشان نعيش بعده... بس نعيش ازاي !؟ وعلى أي أساس نعيش بعده !؟ نعيش نسرق... نعيش نهب !؟... نعيش نزل ا نعيش نغند ا نعيش نكسل ا نعيش نعمل اللي بيملومه ده كله ا نعيش احنا بس ونحرم الكل من العيشة الغش ازاي مع ثامر ذي دول ١٩... (١٤)

وقبل نهاية الفصل الثالث نسمع مع شخصيات المسرحية سلسلة من الانفجارات تأتي من الخارج، وتعلم أن أبراج البلق بدأت تنهار واحدا بعد الآخر...
تعمدت في هذه القراءة السريعة لبعض أفعال نعمان عاشور أن أؤكد أنه ليس مجرد كاتب مسرح عابرا أو وقتي، وإن أدل على أنه كان يؤرخ للحركة الاجتماعية، ويحلل الواقع من خلال الصراع الدائب بحثا عن الحياة الأفضل.

وأبعد أن أخلص من هذه القراءة ببعض المحاور التي تستلزم تحتاج إلى جهد الدارسين من الأجيال المتعاقبة:

١- أن مسرح نعمان عاشور، بالرغم من أنه يقوم على رصد وتاريخ وتحليل اللحظة الاجتماعية التي عاشها جيل ١٩٤٦ - إلا أنه يحمل في ذاته عناصر خلوة، فهو ما زال، وسيظل يبرع عن صراع الإنسان الاجتماعي في مصر من أجل الأمن والاستقرار، وذلك من خلال الصراع الطبقي أولا، ثم من خلال صراع المجتمع



ضد أعدائه وأعداء السلام الاجتماعي في الداخل وفي الخارج، وهذه سمة من السمات الرئيسية للمسرح الخالد... المسرح الذي يعالج القضايا الكبرى لمجتمعه؛ لهذا عاش ويعيش مسرح أنطون تشيكوف، وبيرنارد شو، وهنريك إبسن، وشون أوكيزي، ونعمان عاشور.

٢- أنه بالرغم من أن شخصيات نعمان عاشور الفنية مقطعة من الواقع الحي - وهو واقع متغير بطبيعته - وبالرغم من أن حوار هذه الشخصيات يبدو للوهلة الأولى حوارا عابرا عما تحتل به الأحياء في حياتهم اليومية، إلا أن هذه الشخصيات قد صيغت من خلال فكر الكاتب الذي اتسع وتشعب بحيث أدى إلى تضمينها تراكمات الصراع الاجتماعي على مدى نصف القرن الأخير، وأن حوارها يخفي وراءه تكتيفات واضحة من التاريخ الطويل لعاناة الطبقتين الوسطى والدنيا (البرجوازية والبروليتاريا) من الظلم الاجتماعي؛ معاناة أشبه ما تكون بمعاناة الشعب اليوناني من صراعه مع القتل الأوغري المتمثل في وحش يثبة أوفى في حجر وذاتية الملك كرون في مواجهة أنتيجون، أو معاناة الخيال فانيا وطيفه من صراعه مع القدر العنصري.

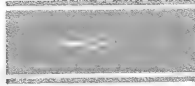
٣- أنه إذا كان مسرح نعمان عاشور كذلك - وهو كذلك - فإن تجسيده في الفراغ المسرحي يحتاج من رجل المسرح المبدع، خرجا ومثلا وتشكليا، إلى نفس مستوى السوعي الفكري والإبداعي للكاتب، بحيث يستطيع أن يتخطى - علميا - كافة التفاصيل الاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، التي تخفى وراء الكلمات، والتي لم يشأ الكاتب أن يصرح بها حتى لا يقع في قبضه المباشرة أو الخطيئة - وهذا شأن كل شعراء المسرح الواقعي، أو الواقعي الاشتراكي.

وبدون هذه المواجهة العلمية، يتحول إبداع الفنان المسرحي إلى شيء آخر، بعيد كل البعد عن كلمة نعمان عاشور. ولعله لهذا السبب بالذات لم يكن نعمان عاشور قائما بعروض مسرحه كل القناعة؛ ذلك أن الرؤية الكاملة للمؤلف نعمان عاشور، أوسع بكثير، وأشمل بكثير، من الكلمات التي كتبها الكاتب نعمان عاشور على الورق، وعلى الفنان المسرحي الذي يعيد إبداع هذه الكلمة أن يرددها إلى حدود الرؤية الشاملة للمؤلف، ولن يستطيع أن يحقق هذا إلا إذا كان له من الوعي الثقافي والاجتماعي ما يجعله يكتشف ما وراء الكلمات أولا، وما يتبع له إبداع المبادئ التعبيرية التي يشع هذا العالم الصعراي ثانيا، دون أن يتجاوز بساطة الإطار الذي أبدعه نعمان عاشور، ففي هذه البساطة غاية البلاغة

الهوامش

- (١) كتب نعمان عاشور بعد هذه المسرحية - في أيامه الأخيرة - مسرحية بعنوان «حمة ثلوث ولا حد موت» من أحداث الحملة الفرنسية.
- (٢) التصوير التي اعتمدت عليها في هذه القراءة هي النصوص المطبوعة في مجموعة «مسرح نعمان عاشور» والصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ثلاثة أجزاء في السنوات ١٩٧٤، ١٩٧٧، ١٩٨٦ في النزال.
- (٣) من تقديم الكاتب لشخصيات المغامس، المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٤) «المغامس»، الفصل الأول - المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٥) «المغامس»، الفصل الثاني - المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٦) «المغامس»، الفصل الثالث - المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٧) «المغامس»، الفصل الثالث - المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٨) «المغامس»، الفصل الثالث - المرجع السابق، الجزء الأول.
- (٩) «الناس التي تحت»، الفصل الأول، المرجع السابق، الجزء الأول.
- (١٠) «الناس التي تحت»، الفصل الثالث، المرجع السابق، الجزء الأول.
- (١١) «الناس التي تحت»، الفصل الثالث، المرجع السابق، الجزء الأول.
- (١٢) «عيلة البوفري»، نهاية الفصل الثالث، المرجع السابق، الجزء الثالث.
- (١٣) «برج الدماغي»، مسرح نعمان عاشور، الجزء الثالث، الفصل الثالث.
- (١٤) «برج الدماغي»، نفس المرجع، الفصل الأول.
- (١٥) «برج الدماغي»، الفصل الثالث، نفس المرجع.





معنى الواقعية فى مرع نعمان عاشور

د. نهاد صليحة

روايتها التجريبية الجديدة وصف
« الواقعية » وتشن مجسوماً عنيفاً على
ما أسمته بالواقعة الزيفة ، التى يتقنع بها
بعض الكتاب الواقعيين فى عصرها^(١) ،
وفى الثلاثينات من هذا القرن نشب جدل
عنيف بين (برتولت بريخت) و (جورج
لوكاتش) حول تفسير معنى الواقعية فى
الفن ، فليدين (لوكاتش) النزعة التجريبية
فى الفن باعتبارها مناهضة للأسلوب
الواقعى ، بينما يؤكد (بريخت) أن الواقعية
الحقيقية تتطلب التجريب الدائم فى
التشكيل الفنى ، حتى تستطيع أن تعبر
بصدق عن الواقع باعتبارها عملية دائمة
التحول^(٢) . وحديثاً نجد ناقداً كبيراً يعرف
« الواقعية » بأنها تناول الإبداعى للعالم
المحسوس الذى يتعمد على الشطحات
الفردية والعوالم اللامرئية ويعمل فيه الخيال
فى اتساق تام مع عالم المحسوسات^(٣) ،
وعلى طرف النقيض يؤكد لنا الناقد
والفيلسوف الفرنسى (رولان بارت) أن
أكثر الروايات واقعية لا تميل إلى مدلول
واقعى خالص^(٤) ، ويؤازره (ستيفن
هيث) ضمناً حين يجاهم « الواقعية » كما
مارسها كتاب الرواية فى الغرب فى القرن
التاسع عشر ، ويصفها بأنها تشكل لغوى
لا يعبر عن العالم المحسوس أو الواقع بقدر
ما يعبر عن غط سائد فى النظر إلى العالم
وتفسيره يتصل بأيدولوجية مهممة وبيئية
اقتصادية اجتماعية معينة^(٥) .

وقد تساهل لماذا أصبحت « الواقعية » -
التي رصد (أوربانخ) تاريخها الطويل عبر
ثلاثة آلاف صام فى كتابه العظيم
المحاكاة^(٦) - لماذا غدت فجأة ، فى القرن
العشرين ، مثار كل هذا الجدل العنيف ؟
وتكمن الإجابة فى طبيعة اصطلاح الواقعية
نفسه وفى طبيعة القرن العشرين أيضاً . إن
مصطلح الواقعية يشبه المصطلحات الفنية
الأخرى مثل الملمحة أو الغنائية فى أنه يشير
إلى نوع ما أو نوع ما من الإبداع الفنى ،
لكنه يختلف عن هذه المصطلحات أيضاً -
كما بينا (ستيفن هيث) - لأنه يتضمن
إشارة قوية إلى شيء خارج العمل الفنى -
إلى واقع ما يرتبط بالمتج فى علاقة
مهمة^(٧) . ويثير ارتباط العمل الفنى بشيء
خارجيه فى كلمة « الواقعية » علة العديد من
التساؤلات التي تعرض لها الفلاسفة على مر
التاريخ بدءاً من أرسطو . وفى القرن
العشرين ازدادت التساؤلات حول علاقة
الفن بالحياة وتشتعت فى ظل الفلسفات

وإذا كان اصطلاح « الواقعية » الشائع
يصف نعمان عاشور فكراً - إذ يؤكد
موقفه كفناني ملتزم بقضايا مجتمعه - فهو قد
يظلمه قنباً إذا استعملناه دون توضيح
وتفسير خاصة فى عصرنا هذا الذى يشهد
أوسع جدل فى التارسخ حول معنى
« الواقعية » . فلماذا كان الناقد الروسى
(باغتين) يصف « الكلمة » بأنها حقل
صراع عقائلى (بمعنى أنها علامة تحاول كل
مجموعة أن تفرض عليها تفسيراً خاصاً على
ضوء أيدولوجية معينة) فلماذا نستطيع أن
نطبق نفس الوصف على كلمة
« الواقعية » . لقد أصبحت « الواقعية » فى
القرن العشرين حقل صراع تقلى عنيف
واختلفت مدلولاتها من نظرية أدبية إلى
أخرى . ففى بداية القرن نجد الروائية
الانجليزية (فرجينيا وولف) تطلق على

جرى العرف التقنى فى مصر على إطلاق
مصطلح الواقعية على أعمال نعمان عاشور
فهو « الكاتب الواقعى » أحياناً ، و « رائد
الواقعية » وأبواه فى أحيان أخرى . ونحن
لا نختلف مع هذا التوصيف ، فهو توصيف
صحيح فى مجموعة ، خاصة وأن نعمان
عاشور نفسه كان دائماً يمتاز « بواقعية »
ويفتخر بها . بل إنه حين انهى إلى كتابه
المسرح التسجيل قدم مسرحيته رفاعة
الظطهاوى بما يشبه الاعتذار لتحوله عن
أسلوبه الواقعى السابق ، مؤكداً أنه ليس
تحولاً فى حقيقة الأمر ، بل هو استمرار على
نفس النهج . فهو يصف الصيغة التسجيلية
لهذه المسرحية بأنها « تختلف عن الأنماط
المعروفة من هذا اللون الجديد المسجّلت
من ألوان الدراما الحالية » وتقتل تجربة فى
« تناول الحقيقة التاريخية بأسلوب واقعى
خالص »^(٨) .

اللغوية الحديثة والنظريات التقليدية الجديدة من بنوية إلى تفكيكية إلى سيميوطيقية ، إذ انصبحت جهود هذه التيارات الفكرية جميعها على فحص علاقة الكلمة بالمعنى من ناحية وعلاقة المعاني بمعطيات العالم المحسوس من ناحية أخرى . ورغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفكر الإنساني نفسه (بلهذه) ، فإن التصورات المتعددة لافتتاحية التحليل يوحنا في البدء كان الكلمة ، ومن تأملات أفلاطون حول الفكرة المطلقة في علاقتها بالتجسيد الواقعي النسبي ، وتفرق (هيرقليطس) بين الأشياء الحقيقية التي ترتبط ارتباطاً حتمياً ببعض المحسوسات والأشياء الزائفة التي ترتبط عَرَضاً بمحسوسات أخرى ، ومن تأمل سقراط لنسب المشكلة في حواراته المعروفة باسم (كراتيلوس) - رغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفلسفة نفسها ، إلا أنها لم تتخذ هذه الأبعاد الواسعة وتتغلغل في نسج فكر عصر بأكمله كما فعلت في القرن العشرين . إن (جيت) مثلاً لم يكن يجد فضاضة في أن يستبدل - في ترجمته إلى الألمانية لجملة « في البدء كان الكلمة » - لفظ « المعنى » بلفظ « الكلمة » ، إذ كان يرى أن المعنى يسبق التعبير اللغوي ولا يتشكل من خلاله كما يعتقد فلاسفة اللغة في القرن العشرين وعلى رأسهم (فنجشتاين) الذي اشتهر بقوله : « أنت لا تعرف ما تعني حتى تعبر عنه لغوياً » . وكان (نيتشه) قد لخص حيرة القرن العشرين إزاء هذه المشكلة حين قال : إن كل الموجودات تسعى في نهاية الأمر لأن تصبح كلمات ، أي لأن تنسب معانها على طريق اللغة ، ثم قال في موضع آخر : إن كل كلمة لا تشير إلى وجود خارجي موضوعي بقدر ما تعبر عن رأي خاص أو نظرة شخصية^(١) . وتتضح أبعاد

نشته



مشكلة طبيعة الصلة بين الوجود والكلمة إذا استخدمنا لغة القرن العشرين الجديدة - لغة السيميوطيقا - وسألنا أين يكمن المعنى ؟ هل يكمن في العلامة نفسها ؟ أم فيها تشير إليه العلامة (اعتبارياً أي تصفياً أو سيبياً أو عرفياً) ؟ أم فيها تشير العلامة من معان قد تصل أو لا تصل بالشار إلى الباهر ؟ وإذا استخدمنا « قطة » أفلاطون الشهيرة (في مثاله التوضيحي لنظريته حول الأفكار المطلقة أو المعاني المثالية التي تسبق الوجود المادي) نستطيع أن نوضح للمشكلة في السؤال التالي : في غياب أية قطع واقعية هل هناك معنى للفظ « قطة » ؟ وإذا افترضنا غياب لفظ « القطة » تماماً ، وهي اللفظة التي توحد كل القطع المختلفة على مر العصور ، وتتأمل بالوجود الواقعي النسبي التعبير للقطع جميعاً إلى مستوى الثابت والمطلق - إذا افترضنا غياب لفظ « قطة » هل تفقد كل القطع الواقعية معناها « كقطع » ؟ لو كان أفلاطون معنا لأجاب بيقين شديد بأنه في البداية كانت الكلمة . أما القرن العشرون فقد فقد هذا اليقين ، وثار الجدل ، وانصب في مجال النقد أساساً على معنى « الواقعية » .

ولهذا فحين نتحدث عن واقعية نعمان عاشور ، هلينا أن نحدد بوضوح ما نعنيه حتى نوثق الرجل حقه فنياً . لقد كان نعمان عاشور فناناً وواقعياً ، بمعنى أنه كان يتمتع بوعي حاد وبعين بحركة التاريخ وللمجمع واستبطاع - وهذا هو المهم - أن يترجم هذا الوعى إلى تشكيل فني دال ، لا يميل إلى واقع معين خارجه ليكتسب دلالاته بل تتخلق دلالاته من طبيعة التشكيل اللغوي واللغوي نفسها . إن التشكيلي الفني في مسرح نعمان عاشور يخلق علماً من المعنى المتكامل (الذي يشتمل على العلامات ومدلولاتها معاً) والذي لا يحاكي الواقع بقدر ما يتجادل معه . ولهذا السبب استطاع كفتان في برج المدايع مثلاً أن يستشرف المستقبل بينما يتنحى بقناع المحاكاة لواقع حال . إن تميز نعمان عاشور الفني لا يكمن في « صلق عماكته للواقع » - كما يذهب البعض (إذا كان ثمة معنى لهذا التعبير أوبقية من معنى في ظل الفلسفات والنظريات التقليدية الحديثة) ، ولكن تميزه الفني يكمن في قدرته على إيهامنا بأنه يقدم لنا مادته الباطن (عناصر الواقع) كما هي دون تدخل منه - وهكذا فإن فن نعمان عاشور قد يبدو في ظاهره بسيطاً وسهلاً للمنايا ،

لكنه في حقيقة الأمر صعبٌ وممتنع . فالكتاب الواقعيون - عموماً - يمكن تقسيمهم إلى فئات وفق درجات الإبداع على ضوء نظرية (ريتشارد بيرس) في تحليل العلامات . فإذا اعتبرنا العمل الفني نسقاً من العلامات الدالة ، فسنجد (على أقل مستويات سلم الإبداع من حيث هو خلق وتشكيل) الكاتب الواقعي الذي يحاكي الواقع بصورة فوتوغرافية - أي ، بلفظ النقد الحديثة - الذي يقيم نسقاً من العلامات الدالة التي ترتبط ارتباطاً « بقوتها » بمدلول خارجي ، وسنجد أيضاً الكاتب الذي يفرض على الواقع تفسيراً تصفياً مسبقاً ويستخدم عناصر الواقع باعتبارها علامات يوصلها ربطاً « إشارياً » تصفياً بدلالات يتم طرحها تقريراً . وعادة ما نصف هذا النوع من الكتاب بالباهرة والمبدع في التقرير . وعلى درجة أقل من السلم الإبداعي نجد الكاتب الواقعي الذي يمكن أن نسميه بالكاتب « المجازي » (allegoric) الذي يرتبط عمله (كنسق من العلامات) ارتباطاً « رمزياً » بالمعالم الخارجى (ونجد هذا الكاتب في المسرحيات التي جرى العرف على تسميتها بمسرحيات « الإسقاط » . أما على قمة سلم الإبداع في مجال الواقعية فتجد الكاتب الذي لا يحتاج عمله حتى يتبلور معناه إلى أية إحالة خارجية بل يصبح فيه نسق العلامات هو المعنى . ويترى نعمان عاشور إلى هذا النوع الأخير من الكتاب . فهو قد يبدو في ظاهره « أيقون » « نزعاً » أي يحاكي الواقع فوتوغرافياً (رغم أن الصورة الفوتوغرافية في التحليل السيميوطيقي للعلامات قد أصبحت علامة معقدة) - لكنه في حقيقة الأمر لا يصور بقدر ما يبدع علماً قائماً بذاته .

وربما يحتاج التدليل على هذه النظرة إلى « واقعية » نعمان عاشور إلى تحليل مستفيض لأعماله ، وفق مناهج النقد الحديثة ، وهذا ما لا يتسع له المجال هنا - إذ يتطلب كتاباً - أو في حقيقة الأمر كتاباً عديدة - لكننا نستطيع أن نسوق بعض الأمثلة الموجزة التي تدلل على صحة هذه النظرة من عمل واحد هو برج المدايع . فمسرحة برج المدايع تقدم على فكرة الإنشغال وهي فكرة مهيمنة في مسرح نعمان عاشور ، ولحمها في ترويعات مختلفة في معظم مسرحياته . وربما كان من الطبيعي أن تهيم فكرة الانتفال (بمعنى الرجل النفسي والجسدي) على مسرح رجل تشكل



وعيه في ظل مرحلة انتقالية - بل مرحلتين في تاريخ مصر الحديث : مرحلة الانتقال من مجتمع القيمة الموروثة (الاقطاع) إلى مجتمع القيمة المكتسبة عن طريق العمل (الثورة الاشتراكية) ، ثم من مجتمع قيمة العمل إلى مجتمع الاستهلاك والقيم التجارية .

إن فكرة الانتقال وما تفجّزه من صراعات نفسية وفكرية تمثل محور ثائي مسرحياته - وربما أفضلها - وهي الناس التي تحت ويتم تفسير مدلولها الإيجابي من خلال تقاطع حركة رأسيّة (صموداً أو هبوطاً) مع حركة أفقية بحيث تشكل هاتان الحركتان بنية النص الدلالية كنسج من العلامات (أي تنظم كل الشخصيات والأماكن والدوافع في المسرحية) وتشكل في الوقت نفسه إطار تفسير الدلالة - أو معنى النص الذي يمكن تلخيصه (بصورة فجّة) في المواجهة والتقاطع والتعارض بين مجتمع الطبقات (الحركة الرأسيّة الصاعدة) المهابطة (ويجمع المساواة (الحركة الأفقية) . إن مسرحية الناس التي تحت تجسد في بنيتها الفنية وهي نعمان عاشور بالمرحلة الانتقالية التي مرت بها مصر حينذاك (والتي يمكن أن يمر بها أي مجتمع آخر) ومايكنتها من صراعات ومعاناة . ولأن المسرحية تقيم بناءً من العلامات يشرح طبيعة المرحلة الانتقالية من داخله ، فإنها تنتهي نهاية مفتوحة على المستويين الأفقي والرأسي معاً . فرجائي يظل معلقاً بين الميوط والصعود ، ويظل الأب ساكناً على المستوى الأفقي بينما يتحرك الجيل الجديد على المستوى الأفقي إلى « مصر الجديدة » وهي تعبير غامض يترك غامضاً عن عمد ، فهي كصياغة لغوية تحمل إشارة إلى الواقع (حي مصر الجديدة الواقع) وإشارة إلى دلالة معنوية (هي الحلم أو الأمل) .

وفي مسرحية برج المدايع التي تجسد فيها طبيعة المرحلة الانتقالية الثانية - من مجتمع العمل إلى مجتمع التجارة والاستهلاك - تكاد الحركة الأفقية أن تختفي تماماً ، ويتميز الحركة الرأسيّة على البناء (وتتجسد استعاريّاً في البرج ذاته الذي يصبح بناءً دلاليّاً يحمل مدلوله في صورته) . إن الحركة الرأسيّة في برج المدايع تصبح حركة تسلق تهدف إلى الانتقال ألام عن الأرض (عن الأصول والجنود في مجتمع العمل الأمل) مما يحدد المجتمع الجديد بالتعلق في الهواء ويظهر حتمية السقوط .

وفكرة الانتقال التي تشكل محور مسرحية برج المدايع تتشكل مسرحياً في المحاور التالية المتشابهة :

١ - الانتقال مكانياً (أفقياً) من السلخانة إلى الدقي ، و (رأسياً) عبر أداور البرج من أسفل إلى القمة .

٢ - الانتقال من غط اقتصادي قائم على العمل يرتبط بالمكان الأول (المديح) إلى غط يقوم على التجارة الاستهلاكية الاستغفالية ويرتبط بالمكان الثاني (الدقي) . ويفرز التفسير في « البنية التحتية » لواقع المسرحية (تغير البنية وغط الإنتاج) تغيراً في « البنية القويّة » (القيم والافاهيم المنظمة للعلاقات) ويتمثل في :

٣ - انتقال القيمة من المعمّل إلى الكسب السريع المريح .

٤ - غياب الروابط الإنسانية والأسرية وتحول قيمة الحب إلى ما يشبه الدعارة .

وتفصح البنية القويّة الفاسدة هذه عن نفسها في لغة الحوار . ففساد الفكر يتجسد في فساد اللغة الذي يتجلى في المسرحية في استخدام الشخصيات في مواقع كثيرة لكلمات من سياق دلالي معرّف معين في سياق دلالي معرّف مخالف تماماً : كاستخدام الكلمات التي تنتمي إلى سياق التجارة مثلاً في سياق التعبير عن الحب أو المساواة الأسرية أو الوطنية ، وفشل استخدام الكلمات التي تنتمي إلى سياق العمل في سياق الحلل المعالي . ويكفي أن نسوق مثلاً أو مثالين للتليل على هذه السياسة اللغوية في تشكيل الحوار التي يتبناها نعمان عاشور في برج المدايع :

في الفصل الأول يدور الحوار التالي بين عصام وحفي :

حفي : إيه دا !! يا عصام !!
عصام : دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة في المديح
حفي : انت بتخوف يا عصام !!
عصام : يا حبيبي إحنا أهم شيء عندنا في بوتيك فذم زد ده .. حاجه بيسموها الفتش .. عارف يعني إيه الفتش ؟
حفي : الترتيب والنظافة .
عصام : لا .. دي مش الفتش .. دي القاعدة .. إنما الفتش التجارية .. يعني زغللة العين .. وراها على طول .. لحس العقول .. وبعدنا بخطوة أكل الملح .. وفي الآخر .. تصنيف الجيوب .



إننا إذا تأملنا الحوار السابق - ولو كوحدة منفصلة - نلمح الخطوات التالية :

١ - أولاً : طرح كلمة أجنبية (هي « الفتش » - أي « التشطيط » بالعربية) تحتاج بحكم موقعها في سياق عربي إلى تفسير .

٢ - يطرح حفي إطاراً تفسيرياً لها يتصل بالعمل والانتاج بسميه عصام « بالقاعدة » .

٣ - يطرح عصام إطاراً تفسيرياً مختلف عن « القاعدة » تماماً ويلقيه بإطار التفسير « التجارى » .

٤ - يغير عصام إطار التفسير العادي لكلمة التجارة ليعطي معنى خاصاً لكلمة « التجارية » وما تشير إليه من قيم فاسدة (أو مفيدة ومربحة في رايه) . أما سياق الدلالة العادي لتفسير كلمة تجارة فيتمثل في غط اجتماعي إنتاجي سليم يشير إليه عصام حين يقول : « دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة في المديح » - وأما السياق الجديد فهو سياق الحلل والجنون : « زغللة العين » ، لحس العقول ، أكل الملح ، ويتجسد التقابل والتعارض بين السابقين الدلائل مكانياً في التقابل بين المديح والدقي ، بين دكان العطارة و « البوتيك » ، وقيمياً بين « الترتيب والنظافة » (تفسير حفي للكلمة الغربية في ضوء المعنى الحقيقي لكلمة التجارة للتمثلة في المديح ودكان العطارة) وقيم التلذّيس والخداع (تفسير عصام لنفس الكلمة في سياق الحلل والجنون الذي يقضى إلى سياق السرقة : « تنضيف الجيوب ») .

وفي نفس الفصل من المسرحية يدور الحوار التالي بين حفي ومدمام دولت حول

مقالات نقدية أخرى إرساء مفهوم جديد للواقعية في الرواية يعتمد على أفكار الفيلسوف الفرنسي هرتي بيرسون عن الزمن النفسي وازدواج الوعي ، ووصفت رواية البحث عن الزمن الضائع للكتاب الفرنسي (برونو) بأنها مثل الواقعية الحقيقية . ويستطيع القارئ أن يرجع إلى هذه الأراء في :
"Modern Fiction" Collected Essays, 2, London, 1966
A Writer's Diary, London, 1969.

(٣) انظر :
Stephen Heath, "Realism, modernism, and Language — Consciousness", Realism in European Literature, ed. N. Boyle and M. Swales, Cambridge University Press, 1986.

(٤) انظر :
J. R. Stern, On Realism, London, 1973, p. 87.

يقول (ستيرن) أيضاً في كتابه هذا إن الواقعية تراث طويلاً منذ يتخذ في كل عصر شكلاً جديداً مختلفاً . وهو يعرف الواقعية كنظرة إلى العالم تمثل ترجمتها كترتيب معيناً على أسسها معينة في الكتابة أو التناول الفني . فالواقعية نظرة للعالم تركز على الأشكال التي تتخذها سميات العالم الحسوسة ، وعلى العلاقات التي تنظمها في أنظمة عامة ، وتترسح الحاصل وفق منطق السببية ، والقفل ورد القفل ، وعلاقة الحسوس بالظرف المكان والزمني . وتجسد هذه النظرة موقفاً فكرياً يتم بالترجمة الديمقراطية ووضع العالم المادي — عالم الحسوسات — فوق العالم الخبي — عالم المثاليات . والواقعية كاستولب كتلة أو تتشكل في تناسم بالتشظير البانوراس الشامل وتسمى للتوفيق بين التزعة الإبداعية والواقع .

(٥) انظر :
Roland Barthes, S/Z; trans. by Richa rd Miller, New York, 1974, p. 80
وتقتل هذه النظرة عوراً جوهرياً في المنهج «التفكيكي» الحديث الذي تطور من البنية والذاتي يتم اهتماماً شديداً بتحليل فعل « القراءة » — قراءة أي نص باعتباره عملية إحالة إلى نصوص أخرى لا إلى واقع قائم للغة . فتجد مثلاً نفس الفكرة تتردد في كلمات جاك دريدا — أبو التفكيكية — حين يقول « إن فعل القراءة لا يمكن أن يتخطى النص إلى شيء خارجي .. ولا يمكن أن يشير إلى أية أحداث خارج اللغة .. ليس هناك أي أمثال لتفسير النص خارج حدود اللغة » . انظر :
J. Derrida, Of Grammatology, trans. J. C. Spivak; London, 1978, p. 158

(٦)
Stephen Heath, Op.cit, p. 116.

(٧) انظر :
Erich Auerbach, Mimesis, translated by willard Trask, (New York, 1957).

(٨) في المرجع المذكور أعلاه ، ص : ١١٦

(٩) انظر
Erich Heller, "Notes on Language, its de construction, and on translating", in Realism in European Literature, pp. 1 — 11. ◆

و دأبنا على الهوا طواي » ، ثم تضيف :
« هنا حتى مصر كلها تحت رجلينا » . إن تعبير « على الهوا » في هذا السياق المباشر يعبر عن الثقة في حركة التسلق (القيمة الإيجابية المتخلطة في مبدأ القوة و تحت رجلينا ») ولكن التعبير حين يفسر في سياق الدلالة الذي تطرحه بنية العمل الكامل يكتسب دلالة سلبية هي الفساد وحمية السقوط .

وفي نفس الفصل نجد مثلاً آخر لمبدأ المفارقة الساخرة في صياغة الحوار ، التي تنشأ من طرح كلمات ترتبط بسياق دلالي معين في سياق غالف بحيث يولد الخلاف المعنى الحقيقي للنص :

دولت : هو أنسا لما أبقى آجي لك شفتك .. مش أحسن ما أنت تحيل شفتي زي ما بتعمل ١١؟
سلامة : لاش أحسن .. معروف ان باجيك في شغل ؟
دولت : وأنا برضه ما أنا حاجتي جيلك في شغل ١١ ما هو كله شغل يا عمر ١١
إن كلمة « شغل » تطرح هنا في سياقين دالسين متعارضين — سياق العمل والتكسب ، وسياق الحب — ويتتبع عن التعارضى دحض المثنين معا ، فلا الحب يظل حيا في عملية التسلق ، ولا « الشغل » يظل عملاً بل يصبح كلاهما عذارة في « دليل التجارة الاستهلاكية المصرية » كما يسميه عصام في المسرحية .

وأخيراً فأرجو أن أكون قد دللت عن طريق هذه الأمثلة القليلة على أننا لا نحتاج في أدراك دلالة مسرحيات نعمان عاشور كإبائية دالكية إلى واقع خارجي يفسر معناها . فللمعنى في مسرحياته يتولد من طبيعة التشكيل الفني واللغوي ذاته — وفي ضوء هذه الحقيقة ، وبهذا المعنى ، يمكننا بضمير مستترسح — أن نطلق صفة « الواقعية » على مسرح نعمان عاشور دون أن نجحفه حقه فكأن خلقاً مبدع ◆

الهوامش

(١) مسرح نصال عاشور — الجزء الثالث — الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص : ٢٦٠ .

(٢) انظر :
V. Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", Collected Essays, 1, (London, 1966).

وقد حاولت فرجينيا وولف ، هذا الموضوع في

عودة البطل المحارب عصام الذي فقد ساقه في الحرب :

حنى : يامدام دولت .. الرالد هشام رجع ١١ عاقرتي ييه رجعة هشام ؟
دولت : يعني فيه مغتربات سكتية .. آدمي وأمر من المغتربات الدولية ذاتها . ولازم تستدرس وتعلمهم في ضوء سيادة القانون .

إن السؤال الذي يطرحه حنى ، يتطلب إجابة تنتمى إلى سياق دلالي معين ، ينتمى إلى منطقة المصاطف الوطنية والشخصية . لكن إجابة دولت تستحضر سياقات دالية معارضة واضحة .

وعندما يعود هشام ، ويدخل نسج واقع المسرحية كمصير جديد يجب انتظامه في البنية التسلفية الفاسدة ، نجد الحوار التالي بين الإبن « المنصر الجديد الوافد » والأب « القوة الدافعة والشكلية في البنية التسلفية » التي تحكمها الحركة الرأسية الصاعدة) :

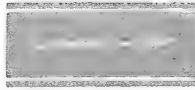
سلامة (الأب) فيلج على سطح (البرج) : خليكوا في الهوا .
هشام (الإبن) : لا يا بابا .. احنا حنتزل أحسن .

والحوار يطرح هنا في بلاغة وإيجاز شديدتين :

١ — محاولة امتصاص العنصر الجديد في حركة البنية الصاعدة .
٢ — تقييماً ساخراً لطبيعة البنية الصاعدة كبنية هشة تقتصر إلى الجلود والقواعد الراسخة في « في الهوا » .
٣ — حركة هابطة إيجابية نحو الجلود متعارض مبدأ الحركة التسلفية (« نزل أحسن ») .

وتعبير « في الهوا » يبرز بالخالص في الفصل الثامن من المسرحية خاصة في مواقع درامية هامة مثل لقاء الإبن بابيه ولقاء الأب بعشيقته ويظهر في كل مرة نسقين متعارضين لتفسير الدلالة أحداهما إيجابياً (إيجابية) القيمة والأخر سلباً . فهو يعني (إيجابية) الانقراض ، و (سلباً) التعلق وحمية السقوط .

ويتضح هذا التضامع الساخر لنسقي الدلالة في تفسير كلمة « الهوا » حين تقول دولت في الفصل نفسه ، وهي « تستشق الهوا بعنف وتزفر في شغف » (كما تقول الإرشادات المسرحية) : « الله .. الهوا حل .. ! » ثم تكرر بعد عدة سطور تكشف عن طبيعتها الاستغالية التسلفية :



ويعرف أننا لن نعرف إلا إذا نعرنا جميعا
أمام أنفسنا وفي وقت واحد .. فترى كم
هى كربة أوجه الأنانية والجشع والتسلق
والجبن والرياء والنفاق .. وكم هى أكثر
بشاعة أوجه مصاصي الدماء .. سارقى
عرق الكلايين ..

وهكذا اختار نعمان عاشور المسرح
ميدانا لكفاحه .. ميدانا يعرض فيه مختلف
طبقات المجتمع وتنمى جميعا ..
خلال مسرحياته الاجتماعية النقدية ..
وحتى عندما يتحول الى التراث .. أو
التاريخ .. أو الدراما التسجيلية ..
وهكذا هو نعمان عاشور ... !!!
نعمان عاشور الذى يعرف ... !!!

مرحلة زاهرة بالأحداث

كان مولده فى مركز ميت فمر بمحافظة
الدقهلية على شاطئ بحيرة القروية فى قلب
دلتا النيل عام ١٩١٨ .. الجد رجل من
رجال الدين البسطاء .. والأب من الطبقة
العامة .. من الحرفيين الكلايين .. بينما
الفترة زاهرة بالأحداث الجسام .. وجاء
الاب نعمان ليصبح أمل الجد .. وأمل
الأب معا .. كان الجسد عبئا للأب
والعلم .. وكانت السياسة جزءا من هذه
المرحلة الحبل بالأحداث .. الحامية
البريطانية معلنة منذ ١٨ ديسمبر سنة ١٩١٤
والخديو عباس حلمى الثانى معزول فى
المنفى ويعلن الإنجليز السلطان حسين كامل
مكانته ثم من بعده السلطان أحمد فؤاد الذى
يقول فى خطاب توليه العرش سنة ١٩١٧ !
- تعلم عرابانا أننا قد تولينا بالاتفاق مع
الدولة الحامية عرش السلطنة المصرية ..
وتعيش مصر .. ويعيش ريفها هذا المناخ
المجلى بالعار .. المائلون من السخرة فى
الجيش الانجليزى يكون قصصا بشعة من
مماناتهم ومع ذلك نسمعهم يرددون مع سيد
درويش :

سالة يا سلامة رحتا وجيتا بالسلامة
شفنا الحرب وشفنا الضرب وشفنا
الديناميت بعيننا
مهما يكون كله يهون إلا وطننا ما يهونش
علينا
عام ١٩١٨ .. العام الذى ولد فيه نعمان

نعمان عاشور الذى يعرف !!!

عبد المجيد شكرى

نعمان عاشور .. الرجل .. الكلمة ..
الموقف .. الالتزام .. العمل ..
التفصال .. الحرية .. الحياة ..
الواقع .. المستقبل ..

نعمان عاشور .. ابن مصر ، الذى
تغلغل فيه روح مصر حتى النخاع ..
التحاذى دوما الى جانب الكلايين ، الذين
يتشرب غيظهم دوما بالعرق ..

نعمان عاشور الذى يعرف ...
يعرف الحقيقة كل الحقيقة ...
يعرف حقائق العصر ...
يعرف أهوار نفس الإنسان مهما
اختلفت الطبقة التى ينتمى اليها ..
يعرف حقيقة الاقطاع وشعاعته ..
يعرف جشع الرأسمالية وقومها
التعميرية ..
يعرف الطبقة الوسطى بشرها
المختلفة .. الدنيا .. والعليا .. بميورها
وتطلعاتها ..

يعرف طبقة الكلايين المطحونين الذين
تسحقهم اقدام كل طبقة تملوهم فى سلم
المجتمع المزيف المصنوع ..
إنه نعمان عاشور الذى يعرف ..

يعرف أن المستقبل رهن بأن نعرف جميعا
الحقيقة ..



حكومية بوزارة الشؤون الاجتماعية لكنه كان قد بدأ يشق طريقه فملاً في عالم الأدب والفكر وبدأ بنشر مقالات عن أدب أنطون تشكوف .. ومكسيم جوركي وميخائيل ايسن وسارتر وشومان كما عمل محرراً في مجلة الميزان « الأدب المسرحي » وظهرت له دراسات متطورة في الأدب والفن تعتمد على رؤية مستقبلية لواقعنا الأدبي والفني، كما كتب القصة القصيرة ونشر بعضها منها تحت عنوان « حواديت عم فرج » تحمل فكره التقدمي ورؤيته لواقع الجماهير .. ثم ترك الوظيفة الحكومية ليحمل بالصحافة .. وترأس تحرير مجلة للأطفال باسم « كروان » كانت تصدر من دار التحرير للطباعة والنشر ثم استقر بها المقام في دار أخبار اليوم وعشنا مع عاصده اليومية في أخبار اليوم حتى الرحيل ..

ثورة يوليو وتحقيق أحلام الشعب :
لقد جاءت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ لتحقق أحلام شباب مصر في القضاء على الاستعمار والحكم الملكي والقطاع ونحطو خططوا واسعة نحو تحقيق العدالة الاجتماعية وقهر الاستغلال .. فألغت الألقاب .. وأصدرت قوانين الإصلاح الزراعي .. وقانون المساكن وتخفيض الاجارات وحل مجالس إدارات الشركات وتأميم البنوك .. وهكذا لم يعد هناك مجال لكتابات ثورية مثلية تنسم بالغف الثوري أو الدعوة إلى قطاع مسلح أو ثورة شاملة ضد قوى الفهر .. فالثورة قد تعهدت بهله المهمة وزمام المبادرة في أيديها .. وبقي أن يجد نعمان عاشر موقفه بعد أن اختار المسرح وسيلة مثل للتعبير عن أفكاره .. لكن أية أفكار من الممكن أن يتناولها ؟ ماذا يقول والثورة تشق طريقها ؟ لكن الأخطار بالثورة ومسيرتها من كسل جانب أخطار من داخلها .. وأخطار من خارجها .. ويعيش نعمان عاشر مرحلة الثورة كاملة .. منذ بداياتها سنة ١٩٥٢ حتى هزيمة ١٩٦٧ ثم عصر رحيل عبد الناصر سنة ١٩٧٠ ثم عصر السادات وحرب ١٩٧٣ ومعاهدة : كاتب ديفيد والسلام مع إسرائيل ثم عهد مبارك والتعددية الحزبية وخطوات واسعة على طريق حكم ديمقراطي سليم .

ماذا يقول الرجل الذي يعرف ؟ :

ماذا يقول نعمان عاشر ؟

نعمان عاشر الذي يعرف .. !!

إن نعمان عاشر له الحق في أن يتحدث عن تجربته المسرحية .. له الحق في أن يحكي

عاشر تجارزه فيه عدد الوفيات عدد المواليد وانسلخت ثورة ١٩١٩ .. وبدأ جمع توقيعات الضالعين لتسوية سعد زغلول عنهم .. مدينة زقني المجاورة لميت عمر تعلن استقلالها والحكم الجمهوري بها .. سعد زغلول يعقل في ١٨ مارس سنة ١٩١٩ .. ويسمر الضفالك .. ثم تجهض الثورة ..

وتستمر المطالبة بالاستقلال .. الدعوة لمقاطعة البنوك البريطانية ومقاطعة المتجلبت الأجنبية في ٢٣ يناير سنة ١٩٢٢ ... وإعلان استقلال مصر في ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وصعود دستور سنة ١٩٢٣ وانهاج الحماية وبهذه الحياة النيابية في ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ .. ثم المفاوضات من أجل الجلاء .. ويسقط دستور ١٩٢٣ .. وبقي دستور ١٩٣٠ .. ثم العودة إلى دستور ١٩٢٣ .. ثم مصرع السردار سيرلي ستاك حاكم السودان بالقاهرة في نوفمبر ١٩٢٤ .. تعطيل الحياة الدستورية تماماً سنة ١٩٢٨ .. ثم ثورات الجامعة سنة ١٩٣٥ .. ثم معاهدة ١٩٣٦ والغناء الامتيازات .. العام الذي التحق فيه نعمان عاشر بالجامعة .. في قلب هله الأحداث كانت نشأة نعمان عاشر .. طفولته .. وحياته .. وشبابه .. وهكذا رأيناه ينهل من كتب التراث .. وحيون الأدب .. وكتب التاريخ .. ويقرأ طه حسين والعقاد .. ولمازني .. والحكيم .. ويستمع اهتماماً خاصاً بمراسلة تاريخ مصر .. ونضالها عبر العصور .. وتفتطم الأسر : الكادحة من مواردها الضئيلة ما يكاد يكفي الشاب المتطلع إلى العلم والمعرفة .. ولم تبخل عليه بتحقيق حلمه في الالتحاق بالجامعة .. وفي كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية حيث توفرت له فرص دراسة الأدب المسرحي والتقى بأستاذه الدكتور عبد منور الذي تأثر به وبفكره الاشتراكي أيما تأثير وكان أهدافه مسرحية بلاد برة .. لاسم الدكتور محمد منور ذا دلالة خاصة .. المسرحية التي يكشف فيها الطبقات الجديدة التي تحاول زعزعة الفكر الاشتراكي والمكاسب الاشتراكية قبل هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ إذ يقول :

— إلى الروح الحانية التي فارقتنا ولم تفرغ فوقنا بجناحين خافتين إلى روح أستاذنا وفقيدها ..

إلى أظھر قلب وأنفج عقل وأنتى ضمير وأثبت فكر وأشر من أثبتت حياتنا الثقافية على مدى نصف قرن .

د . محمد منور

إلى روح راحلنا الكبير الدكتور محمد منور .
أهدى هذا الجهد ..
إليك في قبرك وقد فارقتنا على غير موعد ..

إليك يا أصدق وأخلص من ناضل في سبيل الكلمة التي تخدع حياتنا نحو مستقبل أفضل ..
إليك يا منور وإلى ذكراك التلبية العطرة التي لا تنسى أهدى مسرحي « بلاد برة »

كما تأثر كثيراً بأستاذه الإنجليزي دكتور هاوير الذي كان يحمل فكراً اشتراكياً تقريباً .. وفتحت عقل نعمان عاشر على روائع المسرح العالمي .. وتخلصه الفكر الاشتراكي .. وقرأ تشيكوف وأيسن وجوركي .. واندمج في صفوف الحركات التقدمية بين شباب الجامعة .. وواصل مسيرة نضالية ضد الاستعمار والظلم الاجتماعي .. ودخل السجن أكثر من مرة .

من الوظيفة

إلى بلاط صاحبة الجلالة

التحق نعمان عاشر بعد تخرجه بوظيفة

عن فكره الواعي وهو يتحدث في مقدمات بعض مسرحياته في كتابه القذ و المسرح حياتي .

لكن يظل للنقد الحق كل الحق في أن يقول ما يؤيد . أو ما يخالف ما يقوله الكاتب نفسه . . . إن النقد هنا قد تكون له نظرة أوسع وأشمل . . . إنه يشرح ويفسر ويكتشف . . . وعلى استعراة في بده التاريخ وتلك المسرات الطويلة . . تعيد قراءة ما أبعد نعمان عاشور من مسرحيات . . وأنا من جيل عاصرها . . . وعاصر مولدها منذ البدايات الأولى على خشبة المسرح الحر على مسرح دار الأوبرا سنة ١٩٥٥ .

— لقد اختار نعمان عاشور النقد الاجتماعي مجالا لنشاطه الإبداعي . وهكذا جاءت مسرحياته ذات الالبابات المفتوحة والتي لم تخل قط من رؤية سياسية واضحة تربط بذلك بين الواقع الاجتماعي والظروف السياسية والاقتصادية المصاحبة لهذا الواقع . كما يربط بذات القدر من الذكاء بين تلك الواقع الاجتماعي والظروف النفسية والفلسفية والفكرية المصاحبة لهذا الواقع . وهو حين يترك نهايات مسرحياته مفتوحة غالبا . . فلماذا يشد الفعل ومحرقة . . حركة أبطاله نحو الأسام من خلال تبصيرهم بواقعيهم وإدراكهم الحر بضرورة التغيير . . تغيير أنفسنا حتى لاتصبح مكاسبا للتاريخية التي حصلنا عليها من خلال كفاح مرير طويل توجته الثورة ؟ . . ثورة ٢٣ يوليو بتحقيق آمالنا جميعا . . إنه يبعثنا نقف في مواجهة كاملة مع الواقع ونستشرف المستقبل من خلال ما نصل إليه من فتاحات .

فهم واضح لطبيعة الطبقات

إنه حين يعرض لنا ذلك الصراع القائم بين الطبقات . إما يصدر في كتاباته عن فهم واضح لتاريخ تكوين الطبقات في مصر . . فالطبقات لم تتعد ولم تشكل أبدا طبقا للمفهوم الغربي أو ما عرفه الغرب عن الطبقات طبقا للاقتصاديين ليست هي بذاتها تلك الطبقة التي كانت تملك الأرض بما عليها من بشر وحيوانات ونبات ومعاد . . لم تكن لدينا ألقاب نبيلة توارثها الأجيال . . إن ملكية الأرض الزراعية لم تتحدد معلها إلا مؤخرا في عهد اسماعيل . . الحديدي يرضى عن شخص فيمنحه الضياع الواسعة ويتحول الشخص الى مالك كبير لكن أفراد



أسرته يظنون من المظفين . . ليست هناك علاقات تتوارث الأفكار وتجري في عرونها الدماء الزرقاء . . إنه ما نعرفه الى اليوم في ريفنا باسم الفرس الغني . . والفرس الفقير . . الطبقة الوسطى لم تشكل ملاحها بوضوح إلا مع الحرب العالمية الأولى وتكون الشروات وتظهر طبقة الموظفين وانتقال الأفراد من طبقاتهم الدنيا الى الطبقة الوسطى الصغرى خاصة عندما يحصل ابن من الأبناء على مؤهل جامعي . . فهو من طبقته ويعيش في بيت واحد مع أسرة متواضعة من طبقة أدنى . . ويحدث الصراع صراع القيم والمثل والتطلعات داخل الأسرة الواحدة . . وبين أبناء الطبقة الواحدة . . ومن خلال هذا الفهم الواضح كان نعمان عاشور يرسم أبناء شخصياته . . بل هو يتركها تتحرك وتنبسط وتسير طبقا لوضعها الطبقي والظروف المحيطة بها . . وقد لا ترى أحد أبناء الطبقة يدافع عن طبقته لمجرد أنه ينتمي إلى تلك الطبقة بل نجده يتصرف طبقا للموقف ذاته ولحركة المجتمع من حوله وهذا يؤكد خرافة وجود الطبقات عندنا في مصر طبقا للمفهوم عند يستدل في قواعد علم الاجتماع . فالجميع في مصر ينحصر لديناميكية مستمرة يسجل منها دماء انبعاث الطبقات وتلاوها . . ترى هل هناك خاصة لا ترى أنها أحق بالزواج من زوج السيدة التي تعمل في بيتها ؟ وإذا حدث . . كم يكون الإنتاج سريعا مع الثقة الحضارية والاجتماعية . . وكما تكون الصورة أوضح في ريف مصر .

فهم واضح للواقعية النقدية

وعندما اختار نعمان عاشور الواقعية النقدية مجالا لابداعه . جاء هذا الاختيار أيضا عن فهم واضح للواقعية بعيدا عن أي خلط بين الواقعية والطبقة ومجال للخلط

يسقط فيه الكثيرون من المبدعين . . ونراه أيضا على وعي كامل بالنقدية الاشتراكية المتأصلة التي تؤمن بنقاء الروح الانسانية وأن عناصر الجبر في الانسان تنتشر في النهاية دائما . . . ونراه على وعي كامل بالنقدية الغربية المشتاعة التي تعتمد على فلسفة هوبز التي تقول : « الانسان ذئب ضار على أخيه الانسان » وهو قد نبذ الطبيعة التي تقدم شرائع المجتمع كما هي دون رؤية خاصة بالمبدع فالكذ والمبول والغرائز والعواطف كلها ثوابت يتحرك الانسان في إطارها والمبدع هنا محاييد تماما لا رأى له فيها يحدث . . بيننا في الواقعية نجد الرؤية الخاصة بالمبدع نجد رأى المبدع واضحا فيها يجري من أمور . . ونعمان عاشور قد نبذ أيضا بالضرورة ذلك المفهوم الروماني القديم للنقد التراجيدي الذي يتحكم في مصر الانسان . . ومع ذلك فإن واقعية نعمان عاشور جاء فريدة في بابها . . إنها ليست الواقعية النقدية الاشتراكية المتأصلة . . وليست بالواقعية النقدية الغربية المشتاعة . . وليس من المبالاة أن نقول إنها واقعية خاصة لأبدعها نعمان عاشور في لبنة مصرية صميعة ونحن نجده هو نفسه في داخلها . . آراءه واضحة تمام الوضوح . . وهو يترك شخصياته تتصرف طبقا للموقف الذي يحركها صراع الطبقات أو الصراع داخل الطبقة الواحدة . . وهو يعرض أمانا حقائق الموقف ويكشف أمانا كل الحقائق . . إما يضغنا وجهها لوجه أمام مسئولياتنا وكأنه يقول : وماذا بعد ؟ ! ! ماذا تتظنون ؟ هل هذا هو ما ترضون عنه ؟ هل تعلمون ماذا يتفكر من مصر إذا لم تتحركوا وأنغمضتم العيون ؟ إننا على غير ما نراه عن برغبتنا لتنفصل مع الشخصيات . . وقد تتعاطف معها . . قد نكرها . . وهذا بخلاف المحيية في شكلها البريحي . . لكن واقعية نعمان عاشور تقترب من هذه النظرة المحيية ويدعم ذلك تلك النهايات المفتوحة لمسرحياته . . إننا نجد أنفسنا فعلا أمام مسئولياتنا . . فنكر ونسند ونصير أحكامنا الشخصية . .

وتتحرك . . ولهذا فنحن لا نجد الحركة المسرحية أو المقلدة والحل الارسطية . . ومع ذلك فالصراع موجود في مسرحيات نعمان عاشور . . صراع الطبقات . . والصراع كما هو معروف لدى علماء الاجتماع صراع يقوم عادة حول القيم أو المكنانة أو القوة أو الولاد ولا يكفى

المسرحية التي كتبها بعد هزيمة يونيو عام ١٩٦٧ رجع فيها بعض أهم شخصيات مسرحياته السابقة في تجربة فنية فريدة ليبرز ما طرأ على هذه الشخصيات من تحولات مع مرور الزمن وحلول المزمة .

الناس إلى تحت

إنشا مسرحية الناس إلى تحت .. نتلقى بمجموعة من الأشخاص تمشي في بقرم عمارة تحتلها الست بهيجة هاتمة الثرية والتي يجرضها زوجها الثالث المتسلق المستقل مزروق بك الصعيدي على طرد السكان من أجل إقامة مشروع تجاري ..

وسكان البدرم « رجائي » استعراضي لم يعد قادرا على الرجاء فاستلمت استرطاطيه أمام التحولات الثورية الجذلية في المجتمع .. وعبد الرحيم الكسار في الثقل الكائن الذي استسلم للأمر الواقع وتحلى عن كفاحه .. والطيفة إيتة خريجة مدرسة التجارة المتوسطة .. وعزت الفنان التشكيلي وهو ابن فراش كادح لكنه تخرج من كلية الفنون ويرسد الأزواج من لطيفة .. كما تظهر شخصية منيرة الشغالة عند الست بهيجة هاتمة .. وفكري الشغال أيضا .. وبعد أن تتمري كافة الشخصيات مع تصاعد الصراع بينها .. يبدو بوضوح أمامنا أن نعمان عاشور قد انتحز تماما إلى جانب الطليعة الكادحة الممثلة في منيرة الشغالة وزميلها فكري .. ويوضح أيضا مفهوم نعمان عاشور وسلطوته إلى الطبقات .. فليست هناك طبقات استرطاطية نبيلة كاملة :

لطيفة : كلهم يقولوا إن حضرتك من حيلة كبيرة .

رجائي : ولا كبيرة ولا حاجة .. اثنين باشوات واحد بيته وانتهى أواهم .. ما بطلش م الشجرة غير الفرع إلى ما طلعوش ورق الفرع الناشف إلى قدامك ده (ويشير إلى نفسه)

ومع ذلك تبدو مخاوف تلك الطليعة من انتقام الطبقات السخوة والتي طال أمد استغلالها وجذات الثورة وانقذتها .. إن رجائي يخاف من أن تمتد يد الانتقام لتصله أكثر وأكثر من كل ما تبقى :

لطيفة : ما تزعزعلش يا أستاذ رجائي .. أت برضك تقدر تعوض كل اللي

رجائي : أوهو لين ؟ أنا بس اهتنتن اللي

ما واصلت له !!

الموضوعية وفي نفس الوقت تتفاعل وصراعات وامتدادات أحداثها مدفوعا بنظرة مستقبلية دائما .

وثانيها رسم الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاعبها مع التطور الحادث وتفاعلها بكيانها الذاتي والاجتماعي أي لمرديتها الانسانية والنفسية ووضعها الطبقى مع واقع الحياة المحلية في الأطار الشامل للمعسر الذي تمشي مع التركيز المتلاحق على قيمة الشخصية وإهمية الدور الذي تلعبه في خدمة التطور نحو المستقبل .

وحول الصق الموضوعي والحقيقة المفتوحة التي تقصنا أمام مسؤولياتنا يقول :

.. والمسرح في النهاية يقوم على أساس رسم الشخصيات الدرامية المستمدة من الواقع الحي ، وذلك هو الملح الأساسي للواقعية التي لا تلزمي بأن أخضع لدواعي الصنعة الدرامية بقدر ما أخضع للصديق الموضوعي في رسم الشخصيات وخلق الأحداث التي تكون البناء الدرامي وتنتهي به دائما إلى خاتمة مفتوحة كما هو الحال في كل مسرحية .

من المغطائين

حتى حلة نفوت ولا شعب يموت

لقد خلف لنا نعمان عاشور إنتاجا وفيرا من المسرحيات، بدأها مسرحية المغطائين التي قدمها المسرح الحر على مسرح دار الأوبرا في أكتوبر سنة ١٩٥٥ ثم أعاد صياغتها باسم « عطوة افندي .. » ثم مسرحية « الناس إلى تحت » التي قدمها المسرح الحر أيضا في أغسطس ١٩٥٦ ثم قدم له المسرح القوي مسرحية « الناس إلى فوق » ١٩٥٧ - ١٩٥٨ ثم « سيبا أوطه » ١٩٥٨ - ١٩٥٩ ، ثم « صنف الحريم » ١٩٦٠ - ١٩٦١ ثم « حيلة السدوسي » ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ثم « وابور الطحين » أغسطس ١٩٦٤ ثم تسابت أعماله المسرحية .. « بلاديره » مايو ١٩٦٧ « برج الدمايع » اثر حدثت أليم « منولد وصاحبه غايب » - الجبل الطالع - ثلاث ليال - رفاة الطهلوي أو بشير التندم - لعبة الزمن - وأخيرا حلة نفوت ولا حد يموت .. بينا صلدت له عدة أعمال من الدراما الوثائقية من بينها مسرح يعقوب صنوع مولير مصر .. وفجر المسرح المصري والمولخي وحليث عيسى بن هشام وعشرات من الأعمال الإذاعية من الدراما الإذاعية والدراما الإذاعية التسجيلية والوثائقية ومسرحية « سر الكون » .. تلك

المتصارعون على الفوز بامتياز معين .. يل يتعدى طموحهم إلى إخضاع الخصوم ، ومثل هذا الصراع الطبقي يكون عادة مصحوبا بمشاعر الكراهية ، وهنا تملو الصيحة التي يعلنها عاشور عندما يضع الحقيقة سافرة أمامنا تصبح نحن بطلونا .. وماذا بعد ١١٩

إننا إذا تناولنا أعمال نعمان عاشور باعتباره مجرد مسرحيات اجتماعية نقدية تقدم شرائح من المجتمع وصراعا بين طبقات ونزعا منها ذلك الهدف التحذيري الحيوي الفعال الذي يضعنا جميعا أمام مسؤولياتنا تجاه الحفاظ أولا وأخيرا على مكتسباتنا الاشتراكية وما حققته لنا ثورة ٢٣ يوليو من انجازات .. إننا إذا نزعنا هذه الحقيقة من مضمون مسرحيات نعمان عاشور نكون قد أفرغنا تلك الأعمال الحلقية الكبرى من كل محتواها .

ونعمان عاشور عندما يرسم خطوط الصراع الطبقي في مسرحياته ، إنما يرسمه أيضا بعيدا عن المفهوم العالي لهذا المصطلح .. فالصراع في مسرحياته لا يمثل كفا طبقي يتضح فيه العداء الناتج عن تباين المصالح الاقتصادية يوجه خاص فهو ليس نصلا بين طبقات تنافست مصالحها .. فقد حسمت ثورة ٢٣ يوليو مثل هذه القضايا ، ولم يبق من أثر لهذا الصراع إلا روايات التي يستغلها نعمان عاشور ببراعة في اخلاق صيحاته التحذيرية وصيحاته التنويرية لكي تعرف كل طبقة على عيوبها التي قد تؤدي إلى انهيارها ..

وقد تؤدي إلى عودة تسلط الطبقات العليا وعدوة امتيازاتها وشروطها .. ولكي يتمسك الجميع بحقوقهم ويتطلعون من أجل مستقبل أفضل . ونحن حين نصل إلى هذه النتيجة وذلك الحكم على أعمال نعمان عاشور إنما نستشف ذلك صراحة من أقوال نعمان عاشور نفسه .. فهو يندد دائما بالنظرة المستقبلية ويؤكد على أهمية الدور الذي تلعبه شخصياته في خدمة التطور نحو المستقبلية . إنه يقول عن مسرحه :

.. من مواصفات المسرح الذي اكتبه فوق طابعه الاجتماعي الخالص والذي ينجح في إلى الواقعية اللاصقة ، أنني أقوم دعائمه على عنصرين رئيسيين أولهما الارتباط الموضوعي الدائب بالتطور الاجتماعي لحياة البيئة المحلية وبالتالي فإن سجل أثارها المرحل محالو أن استشف ما وراء حقائقها

ونعمان عاشور لا يحاجم الطبقة
الاسترقراطية بل هو يكشف عن مواقف
نقط .. وعلينا نحن أن نتدبر الأمر .. فلا
جمال لإضاعة الوقت في مهاجمة الطبقة
الاسترقراطية بل المهم هو المستقبل
المهم هو التخلص من آثارها في حياتنا وهو
قد جعل رجائي الاسترقراطي نفسه يكشف
عن عيوب طبقة فكل شخص أدري بعيوب
طبقة وهو ما يزال يطمع في حياة العاطلين
بالورثة

رجائي : يعني لازم الناس كلها تبقى
حير .. والرض إن الواحد
قادر يعيش من غير ما يشتغل
ومن غير ما يتعب .

وبالرغم من اندحار الاسترقراطية التي
يمثلها رجائي لمازالت البرجوازية تجد لها
مكانا .. فالتست بيجية هاتم وزوجها
مرزوق بك الصميدى .. مدرس الازامى
السابق المخادع بماولان طرد السكان من
البدروم وتكتشف التست بيجية هاتم حقيقة
زوجها .. ومع ذلك فاضطرار البرجوازية
قائمة وما زالت التست بيجية هاتم تحلم
بالزواج من رجائي .

فاطمة : عادم عاوزه راجل يبقى هو ..
يس طولى بالك ..
بيجية : وأنا بلى كنت المحجوزت مرزوق
الامن كيت منته ..
○○○ أما الانطلاقة الاصلية نحو التحرر
تتمثل في منيرة الشغالة التي اعلنت ثمردها
الكامل على الخدمة في بيوت الآخرين .
منيرة : مش رايحة عند حد .. أنا خارج
بلدنا .. مش عاوزة اشتغل في
البيوت .

○ ○ تصنع التست بيجية هاتم ..
وكعادة البرجوازية التي تتهم كل مطالب
بمحقوقه بالشيوعية والماركسية نسجها
نقول :

بيجية : انتزعم كلهم .. ما عندناش
قادرين نكلمهم ..
لجبر : لا يمكن .. لازم حد متفق يا عدها
يشغلها منه .

بيجية : هيبه مفيش غيرها بنت
الكومارى .. ومديها لستان
وجزمة .. حارفاها ..
شيوعية زى الرسام يتاعها .

○ ○ إن منيرة هي التجسيد الواضح لثورة
الطبقة المحطومة التي طال استغلالها وطال
إذلالها والتي المهيض أشد الضمر من

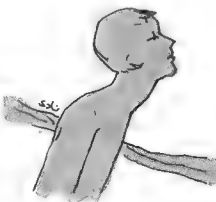
استغلال الطبقة البرجوازية . لقد حرمت
منيرة من التعليم وجاعوا بها تحت ظروف
الحاجة لتشتغل بالخدمة في البيوت :
منيرة : وأنا كنت سبت الزامى وطلعت
أولى لا جرم وغدونا من البلد .

○ ○ أما عزت الفنان التشكيلي فهو يتنى
الى الطبقة الدنيا من المجتمع فهو ابن
فراش .. لكنه صعد الى الطبقة انتالية
بمحصوله على المؤهل العالي وأصبح من
المتقنين .. ونسمعه يعلق بعبارات طنانة
لا يؤكدها العمل .. إنه يرفض العمل
ويفضل الرسم .. رسم أحلامه بمصر
الجديدة إنه يحكى كثيرا عن الماضي - وعن
المستقبل .. لكنه لا يفعل شيئا ..

عزت : احنا جبل شال على اكثافه حمل
كبير .. حضرننا حرب ست سنين
واحنا في عز شبانا ونتجيبنا
إيه .. عشنا ولسه عايشين في خلا
وضنك وفي بدروم .

● أما لطيفة فتجدها ملتزمة بالخطوط
الأساسية للمسوروث التقالي لأبيها
ولطيفتها .. إنها تقدر العمل .. وتتشدد
الاستقرار وتعتبر ذلك أساس حياتها مع
عزت فهي أكثر واقعية منه إنه فقط يشير
بعالم جديد .. لكنها في النهاية يلتقيان
ويتفشان على الحفروج من البدروم ليبدأ
الانفصال مسيرة جديدة .. الحفروج من
البدروم رمز الدلل والمهانة الى أفاق مصر
الجديدة التي تحتاج جهودنا جميعا وهكذا

ترك لطيفة العمل في مكتب المحاسبة عند
عيد الخالق إين اخت التست بيجية هاتم
الذي يعمل على ابتزازها ويطعم في لطيفة
واحتوائها ومثلها تحرر عزت ولطيفة من
البدروم .. تحسرت منيرة وتحسرت
فكرى .. وخرج الجميع من البدروم ..
سقطت البرجوازية تماما لكن خطرهما
باق .. وتلك صيحة نعمان عاشور مع



النهاية المفتوحة .. فقد تزوج رجائي من
التست بيجية هاتم بعد طلاقها من زوجها
مرزوق بك الصميدى .. ومازالت
البرجوازية متربصة .. وعلينا جميعا أن
نتوخ جانب الحل .. ونفتح العيون .

الناس الى فوق

وفي مسرحية الناس الى فوق نشهد
سقوط البرجوازية وانهيارها بالرغم من
عوارثها لتشيب بما تبقى من مكاسبها ومن
مظاهر تسلطها وسقوطها .. فتلقي بعيد
المقتدر باشا الوزير السابق وعوض مجلس
إدارة عدة شركات وزوجته رقيقة هاتم
المتعلقة دوما بمظاهر عظمة أباهم جد زوجها
قبل الثورة .. وتلقى بالشاب أنور خريج
كلية الحقوق وأمه وصيفة الباشا .. وهو
يتطلع الى الزواج من ابنة أخت رقيقة هاتم
وهم من فرع فقير .. بما يؤكد عمق فهم
نعمان عاشور أيضا لنظام الطبقات
عندنا .. وتلقى بالشاب حسن المتمرد على
خاتمة السلطة رقيقة .. أما الشيخ قنديل
سكرتير الباشا فمثال للمستغلين للمنافين
وتلقى أيضا بخليل بك شقيق عبد المقتدر
باشا الطامع فيها تبقى من ثروة أخيه .

● انتا هنا نجد الدقة البالغة التي
استطاع بها نعمان عاشور رسم أبناء
شخصياته والظروف الاجتماعية والسياسية
المحيطة بهم .

ان هذا المقتدر باشا كان وزيرا خفس
مرات وهذا يدل على عدم استقرار الحكم
حيث يكثر تشكيل الوزارة وسقوطها ..
وهو في أزمنة بعد الثورة يلجأ الى الدين في
عائلة أخرى للخداع وعلى أسلوب الخطف
الذي اعتاده :

الباشا : أنا صاحى من الفجر يا خليل ..
لسه ما بصلش .. الوقت سرقنى
ما لخفش أصل .. هالى السجادة
يسالم أنسور أما انحطفت لى
ركتين .. ايه السل جابك
يا خليل ؟ ما زى عادتلك
برضه خد ابدي قعدنى .

● أما خليل شقيق الباشا فهو سريع
التلون .. يعمل شعارات الثورة وقادر على
استيعاب المواقف الجديدة ويتنقد رقيقة
زوجة الباشا التي ستؤدى تصرفاتها إلى
الاضواء بهم جميعا فهي تتمسك
بمظاهر الماضي وتحفظ بالسيارة
الرولزويس :

خليل : احتفظل تزفك لغاية ما توقعك



عاشور هنا لم يبل أبدأ سلبات الشعب ..
إنه يصرى الطبقات الكادحة التي ينفي
عليها أن تتحد وأن تتنطلق إلى العمل ..
ويعرض وجهة نظره كاملة في الحياة .. وإلى
الناس .. إن عيلة الدوغرى تمثل رأسمالية
وطنية وإن والدهم صاحب قرن ويمتلك بيتا
صغيرا لكن ليس من الأثرياء وهو لم يبدأ
بتعليم ابنه الأكبر سيد .. فقد أرسله لتعليم
مهنة الحياكة وأصبح من كبار التريزة .. أما
من استطاع الحاقهم بالتعليم فهم الأبناء
الذين أتوا بعد ذلك .. مصطفى الحاصل
على مؤهل على وماجستير ثم حسن لاعب
الكرة الحاصل على التوجيهية وزينب
الدوغرى المتزوجة .. وعائشة الدوغرى
مدرسة الألعاب .. والصراع مستمر داخل
الأسرة صراع على الفئات فما من أحد منهم
يريد انقاذ الأسرة .. إن المسرحية تكشف
كافة عيوب الطبقة الوسطى بما تحمله من
جور وأناية وتطلعات ولبلا نعمان عاشور
وهو يرسم شخصيات مسرحية إلى تقديم
رموز إيجابية متعددة وهو يكشف لنا نقاط
الضعف في كل فرد من أبناء هذه الطبقة ..
زينب الدوغرى المتسلطة المتعسكة دوما
بامتيازات الطبقة .. سيد الدوغرى يحاول
أيضا الحفاظ على كيان الأسرة ولجأ إلى
الهروب من الواقع إلى الدروشة كما يقوم
بفك رهينة بيت الأسرة .. مصطفى الثمرد
تقما على طبعه المتسلط إلى الطبقة الأعلى ..
أبو الرضا: نائب كاتب الحسابات المتسلط
الذي كون ثروة ليتقن على عائلة الدوغرى
ويشترى ما تبقى لها من بيت تقديم بعد أن
اشترى القرن .. وابنة الأحنف (سامي)
مدعي الأب والتقدم المتسلط إلى الزواج من
عائشة ابنة الدوغرى .. وهي أمل أخرى
تسلفه إلى طبقة أصل .. طبقة صاحب
القرن الذي كان يعمل فيه أبوه .. نفس
تطلعات أبيه عندما أراد الأبناء أن يزن

وحسن ابنها يتخذ حاله بشدة ويكشف عن
سلوك الطبقة الرجوازية وسقوطها عندما
علم بأن حالته رقيقة هائم ستقوم بزيارتهم :
حسن : زارنا النبي .. طب حتى مادخلت
بيتنا من يوم ما مات أبويما من
خستاش سنة .. طوفتي بس لما
فقيصت وبقت لوحدها هيه وبأياشا
بتاعها جاية تزورنا .. اشعني
يعني ما كناش على بالها أيام ما كان
وزير ؟ كانت عاملنا زي سكان
الكوخ إلى جنب القصر ما كناش
فأفكرة إتنا ولاد أختها .

● | إن تبقى تعلم ملو انتهازية أبيها
خليل ومحاولة الاحتفاظ بامتياز طبقة عن
طريق الانقراض على ما تبقى لأخيه عبد
المقتدر باشا من ثروة وأخذ توكيل منه لإدارة
أعماله التجارية .. إن الناس إلى فوق ،
هنا يتعمرون أسامنا تأسما .. نصرف
ما سبق من جسرناهم ونصرف
أخطار ما هوأت لقد أصبح من الضروري
سقوط الطبقة الأرستقراطية تماما .. فعل
الباشا أن يتخل عن السيارة : الرولزرويس
وعليه أن يبدأ باستخراج بطاقة عائلية من
قسم الشرطة مثل الملايين من أبناء الشعب
والطبقة استحاصل (أس) مجردا من لقب
الباشا .. مجرد اسم .. وسوف يسم
بإباهمه على البطاقة مثليا هو الحال مع الجميع
وهنا يبدو الرمز الإيماني واضحاً أشد
الوضوح ولا نلنس هنا أي تصالح بين
الطبقات فقط على الطبقات المستقلة أن
تفسح الطريق للكادحين الذين طالك أمد
استغلالهم .

عائلة الدوغرى

أما راقية نعمان عاشور « عائلة
الدوغرى » فقد أطلق من خلالها صيحاته
التحذيرية للجميع .. إنه يقف هنا بشدة
أمام التطلعات الطبقة ويقف بشدة أمام كل
عيوب الطبقة الوسطى وأهمها محاولة التسلق
إلى الطبقة الأعلى وسحق الدنيا .. وهذا هو
حال مصطفى الدوغرى مدرس التاريخ
الحاصل على الماجستير الثمرد على طبقة ..
إنه متسلق انتهازي .. يطلق زوجته ابنة
خالته « كريمة » ليتزوج من زميلة جامعة
ليبعد معها السلم الاجتماعي ويريد بيع
نصيب في بيت والده ليحطم آخر ارتباط
بطبقة وأسرته .. والمثشري متسلق آخر
وانتهازي آخر هو أبو الرضا شين كاتب
حسابات قرن الدوغرى .. إن نعمان

على وشك ، عازاك تستنى باشا
زي ما كنت باشا وزير زي
ما كنت وزير ومش هابن عليها
إنك تسب الشركات .. ليه ؟ ليه ؟
ده كله عشان مكانتها هيه في وسط
الستات وأنت شاعر بالخطر .

● وتكشف أماننا مقاومة هذه الطبقة
للتغيرات التي حدثت في المجتمع وبدو في
نفس الوقت بعض أخطار ذلك ، فهم
لا يستطيعون الاندماج ومتريصون وينبش
أن تحلر ذلك جميعا ، وتلك صيحة أخرى
يطلقها نعمان عاشور في مسرحيته ، فالثورة
كانت رحمة بهؤلاء أكثر مما يجب فقد تركت
لم الكثير الذي يمكن من خلاله أن يتحركوا
من جديد :

خليل : أويح لك تسمع كلامي .. خليل
في حالك .. عندك العزبة ميتين
فدان وسراية طويلة عريضة ..
ومسندات الإصلاح الزراعي
والآف مؤلف .. وفلوسك الساية
وأسمهم في الشركات .

● ورفيقة زوجة الباشا المتعسكة بأذيال
الماضي تحاول احتواء بعض قيادات النظام
الجديد من خلال نشاطات جمعيتها الخيرية
التي تمثل نشاطها تقديم الأمانات للفقراء في
شكل صدقات لا كحقوق .. فالجماهير
تريد حياة شريفة ودخلا مستقرا من خلال
حقوق لها .. لكن الوزير الذي طلبت
مقابلته يعتبر من عدم مقابلتها فحكومة
الثروة تسير على طريق آخر يعتمد على العلم
والتخطيط من أجل المستقبل .

جالات : اسكت يا عي على الحصل ..
موش الوزير ماريشيش يقابل حد
من ستات الجمعية وحولهم على
وكل الوزارة . ، كان عنده لجنة
تخطيط .

● إن شخصية خليل شقيق عبد المقتدر
باشا شخصية مع فيها نعمان عاشور كل
الخطوط التي يريدنا .. فهو مدرك للأخطار
يريد أن يحمي أخاه الباشا ، يحمي الطبقة
التي ينتمي إليها عن طريق الاحتشاء
للعاصفة ، لنمس ذلك ، بوضوح مها كان
بريق الكلمات لكننا لنمس استعداد بقايا
هذه الطبقة للانقراض على مكاسب
الشعب بينما بعض اعضائها يستسلمون
ويعاولون الاندماج .. إن تبقى ابنة خليل
بك ترك أباه الذي يتحدث كثيرا عن
الطورات والاحتشاء للعاصفة وتعيش في
بيت الست سكينة أخت رقيقة هائم ..

الدوغرى بعد أن ماتت زوجته أم سامى زينب : (وهى تحاطب زوجها) سيد وحسن .. أنا عارفه إنك ميال ليهم دايما معاهم على مصطفى وعلينا .. فاهاك حته حته .. طول عموك بتكره أبو الرضا شن رويته من أيام ما كان يشتغل كاتب في القرن عند أبيويا .. عشان أبو الرضا كان غايوز ياخذني بعد مراته المرحومة كم سامى ما ماتت وأنا ما رخصيتي :

● ● إن نعمان عاشور وقد كشف تمام عن العفن الذي يخلط الطبقة الوسطى يبدو أمامنا وقد انماز تمام إلى جانب الطبقات الكادحة إلى طلي استغلالها وإن كانت هذه الطبقات لا تسلم من النقد فقد كان عليها من البداية أن تتورع أوضاعها المتدنية .. إن شخصية على الطواف ستظل رمزا حيا على أصالة الإنسان المصري المعاصر الكادح .. فكل ما يتنم به الآخرون من خبرات إنما جاءت من عرق هؤلاء الكادحين .

سيد : آمال لو ما كتش مدرس تاريخ .. الراجل ده يا مصطفى هو إلى خلاتي وخلاكا وخلاكا كتنا بني آدمين .. الملم إلى لا يسبنا دى إحنا واخدنيها من على جته .

مصطفى : حرجع تناف للتوهان والبدوشة .

سيد : والفلوس إلى كان يصرف منها أبوك علينا لغاية ما يقينا كده جت من عرق السلطواف .. من هسة رجليه .. شوف رجليه .. بص لرجليه .. شاننا وعلى رجليه كتنا .. أنا وأنت واخواتك .. مش كده يا طواف .

● ● ويرد الطواف الذي تم استغلاله حتى آخر قطرة من دمائه :

الطواف : كنت بارجع بعد ما أوزع العيش على الزبائن ألق عليك والمكم م المدارس .

● ● ومع ذلك فالطواف عاش حاليا .. وبقي دوما حاليا .. كل طموحه أن يلبس حذاء .. والرمز الإيمائى هنا واضح أيضا تمام الرضوح .. إن الرفاه مهانة ليس بعدا مهانة !!

سيد : أكل الناس كلها عيش سخن من القرن وهو ماشى حلقى .. وعاش جعان .

● ● والسؤال الذى يطرحه نعمان عاشور ويحث له عن جواب أو الصيحة التى يعلنها في مواجهتنا جميعا :

— هذا هو نموجح حتى لاستغلال الانسان لأخيه الانسان .. عامل استغلال الطبقة الوسطى وامتنعت دصاه وتركتسه في شيخوخته يتسول في الشوارع بعد أن بلغ من العمر سبعين عاما .. فقط أعاده سيد الدوغرى إلى المنزل ليتصدق هو عليه .. لكن ماذا فعل المجتمع من أجل الطواف .. أين ضمانات الشيخوخة : إن على الطواف بحاجة إلى تمويض عما ذاقه من هوان .. والسؤال المطروح :

— ماذا نفعل من أجل هؤلاء ؟ — إن البرجوازية الصغيرة تحاول التماسك مثليا هو الحال مع سيد الدوغرى الذى يريد الاحتفاظ بكتسيات طبقة بكل رموزها .. وأهمها بيت الأسرة ..

— مصطفى المتطلع إلى الطبقة الأعل والذى تلتقى تطلعاته مع تطلعات أبو الرضا شن .

● ● ومع ذلك فقد انهارت هذه الطبقة تماما .. وعليها الآن أن تعيد صياغة حقيقة وجودها مرة أخرى .. سيد : أنا مش عايش في خلوة يا زينب .. أنا عايش بقلبي معاكم كلكم .

زينب : هو أنت لوحدك بس .. ما الكل عايش كله .. كل واحد عايش في خلوة عن الثاني .. بصوا حولكم بعض كده حد حامل هم إخوانه .. حد يفكر إلا في نفسه .

● ● ومع سقوط كافة الأقمعة ، وتحلل البرجوازية الصغيرة تماما على صخرة أطماعها وتطلعاتها وانقساماتها .. نرى نعمان عاشور وهو يوجه اتهامه لنا جميعا .. إن على الطواف مثل الطبقة العاملة الكادحة هو صحتنا جميعا .

حسن : هم على .. طواف .. هم على .. سامنى والأطرش ؟ الطواف : (يقول وهو سائر) سامعك يا حسن .

حسن : (يصرخ في ظهره) رينا نجليك ! الطواف : (يلتمس إليه بأسها) أنت بقيت كويس يا حسن .. أحسن الأول .. حسن : وأنت لسه زى الأول يا هم على .. حلقى .. لسه حلقى (وهو يسلك له المركوب) حتى مش عارف تلبس المركوب .

الطواف : عملوا إلى اللى بجزم .. هما إلى مششوني حلقى .. انتشروا الل مششوني حلقى !

حسن : (يتنادى فى يله المركوب) يا راجل انكسف وانسم إلى عموك وحد مركوب .

الطواف : (يعود ليأخذ المركوب) الله يساعك يا حسن (وينظر إلى الجمهور في صلاة للمسرح) الله يساعكم كلكم . [وينزل ستر الاحتام]

● ● الله يساعنا كلنا نحن الذين يلبسون احشية .. المتسلطون المستغلون .. الصامتون عن الحق .. السليبيون .. نحن الذين إهملنا طويلا على الطواف .. الموجود بيتنا في كل مكان .

صنفت الحريرم

وهذه صيحة أخرى في مواجهة البرجوازية الرفيعة .. وتعدم الزوجات العادة المنتشرة في أطار هذه الطبقة .. إن الكادحين من الفلاحين لا يعرفون تعدم الزوجات .. الزواج في نظر هذه الطبقة استغلال للجسد .. واستغلال للمال .. وحياة الأرض هو الأهم دائما :

عبد العال : تمام بالضبط .. حصل حاجة ماحدش منكم كلكم خد ياله منها .. أنا كنت كسبان كثير في الرز .. عملت منه عزبة الضبيعة واشترت ألف فدان بسور للاستصلاح إلى بتهم بعد كده بالتلفراف وأنا باصيف .. فاكور ..

● ● وصيحات التحذير هنا واضحة .. فقد أدت الثورة دورها .. حيث قانون الإصلاح الزراعى .. وبقي أن يقوم الشعب بحراسة مكاسبه وبقي أيضا أن تتطور قوانين الإصلاح الزراعى لكن لا يعود الاقطاع مرة أخرى وبصورة أشد بشاعة .

سبيا أونطة

صيحة تحذيرية أخرى ضد مدعى الفن .. فالفن ينبغي أن يكون في خدمة الجماهير وخدمة قضايا الشعب خدمة الكادحين .. والفن قادر على المساهمة في كافة عمليات التغيير .. وهنا تكون الدعوة صريحة لتأميم صناعة السينما لصالح الجماهير :

راجى : (صارخا) علاجها الوحيد
التأيم .. أنا من رأى يأمرها .

وابور الطحين

وهذه صيحة تحذيرية يعود بها نعمان
عاشور الى ريف مصر .. انها صيحة
تحذيرية ضد طغيان رأس المال
والاستغلال .. فالصدام واقع لا محالة بين
طبقة الكادحين من الفلاحين والقطاعيين
أصحاب الاراضى والرأسماليين .. إن
وابور الطحين الذى يرد الرأسماليون رفع
أسعار طحين الغلال فيه رمز واضح لدى
تحكم رأس المال في قوت الشعب .. بينما
ينبئ أن تكون أدوات الانتاج ملكا
للشعب .

غندور : لملكة ماهاش آسياد

سليم دجواه : الملكة بتمشى بإيدينا
(مشيرين بإيديها)

صفوان : والبنى آدم سيد الملكة (يشير
للجميع)

الخضيري : (للملكة) للدرجة دى ياعمده
وساكت

سليم : ياعمده قوم هات المأمور
جميع الأعيان : (من حول العملة)

يا عمدة قوم هات
المأمور .. يا عمدة قوم
هات المأمور

العملة : (يلتفت لأخيه) سليم ..
خلاص وقع المحذور (ثم

للأعيان أنا حاقوم لكن حثور
(ويلتفت للأعلى مشيرا لسليم

والأعيان)

الأعيان : (العملة ناوى يعمل إيه ؟

سليم : (يز العملة) عرفنا ناوى تعمل
أيه ؟

العملة : (مورجا حديثه لشيخ الحفراء)
اطلع قوامك يا أبو مندور (شيخ

الحفراء يتقدم) خطي الغفر على
الكفر تندور (شيخ الحفر يرفع

البنديقة) وتنادى على السل
ما جاش يسمح عز السننا وفى

التجربة .. أن احنا فضلنا
الأنفع .

جودة : الملكة تبغى اشتراكية

العملة : الملكة تبغى اشتراكية

الأهالى يصفقون مرديدن وراء
العملة وهم ينفادرون المسرح

متجهين الى الكفر) :

الأهالى : الملكة بقت اشتراكية .. الملكة
بقت اشتراكية .



بلاد يره

ومسرحية بلاد يره كتبها نعمان عاشور
قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ وفيها يتناول سليات
التطبيق الاشتراكي ناقدا نقدا مريرا أوضاع
الطبقات الجديدة التى حلت محل الطبقات
السابقة التى سقطت وبذلك وضحت
الأخطار التى تحيط بالمجتمع الجديد وهكذا
نلتقى بالعامل الاشتراكي البسيط محمد
النمس الذى يناضل من أجل الاحتفاظ
بالتقاء الثورى واستمرار مسيرة الثورة في
خطها السليم ، والأمل كل الأمل في جيل
جديد يحمي مكاسب الثورة .

النمس : إيه ده .

سعاد : جبران

النمس : جبران

سعاد : (وهي تربه له) عمى سالم كان
أخذه من ولى الدين بك وأمى ادتهول

عشان أعمل بيه حرز

النمس : حرز .. حرز ١١ وفى .. حرز
ليه ؟

سعاد : لى في بطنى .

النمس : (غاضبا صارخا) عايزاه يطلع
زيم جبران .. فرعون صغير بجبران

(وفى صوته أمر حاسم) هاتيه .

(ويأخذه منها ويضعه على المائدة ويدقه
بالشاكوش بعد أن يخرج من الكيس)

سعاد : (تنصعب) يا نمس .

النمس : (بعد أن اطمأن إلى أن الجبران
فتحت) اللى في بطلك لازم يطلع غير دول

(يقصد أبطال المسرحية) ويعد عنهم ومش
منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا ومية

النيل وطن الأرض
سعاد : (في سداجتها المعهودة) مش من

بطنى ؟

النمس : (من بطننا كلنا من رمله تانية ..
ومية تانية وطينة تانية .. (وهو يحك

بفتات الجبران ويرمى بها بعيدا)

سعاد : مش ابنتا .

النمس : ابن المستقبل .. غير دول
كلهم .

(وهو يدور حول نفسه مشيرا بلراعه لمن

وراء الكواكيس ومن يجلسون في الصلاة)
غير دول كلهم . غير دول كلهم .

وتستمر الصيحات التحذيرية

وتستمر الصيحات التحذيرية من خلال
كشف تنبؤية حقيقتها .. وكشف الأخطار
المحيطة بنا وضع عيوننا على المستقبل
المشهود .. نجد ذلك أوضح ما يكون في
مسرحية « سر الكون » التى كتبها بعد هزيمة
يونيو ١٩٦٧ والتى جمع فيها عددا من أبطال
شخصيات مسرحياته السابقة متتبعيا سلوكها
بعد هذه السنوات الطويلة وهو في النهاية
يريد أن ننظر إلى المستقبل من جديد بعد أن
عرفنا الحقيقة وأسرار الهزيمة .

النمس : (في مسرحية سر الكون) اعدوا
للماضى .. اعدوا للماضى عشان نقدر
نتحرك للمستقبل .

إنه نعمان عاشور الذى يعرف

— إنه نعمان عاشور الذى يعرف ..
هكذا رأيناه وهو يتصدى للطفيليين الذين
يملكون في مصر فسادا ونهبيا وتحطيا في
مسرحية برج الدانج .. والتطلعات التى
لا تفارق أحلام مختلف الطبقات بعد انهيار
القيم .. والتنتيجة انهيارنا إخبار مصر
كلها .. وعندما وجد نعمان عاشور نفسه
عاجزا عن التعبير من خلال واقعياته
الاجتماعية الاشتراكية الخاصة والتى قام
بتأصيلها . انطلق إلى التراث يواصل دعوته
إلى البساطة .. والعمل .. والعلم ..

والنظرة إلى المستقبل .. هكذا رأيناه في بشير
التقدم عن رفاعة الطهطاوى .. وهكذا

رأيناه في لعبة الزمن مع شهر زاد والف ليلة
وليلة .. ثم حملة فتوت ولا شعب يموت مع

عبد الرحمن الجبري .. لكنه يظل أيضا
يمجدنا مجلدنا من أن تعيش في مولد وصاحبه

غايب .. وهكذا كنا معه في مسرحية « أثر
حادث أليم » والتى عرفت باسم « مولد

وصاحبه غايب » .. إنه هذا يلهم مرحلة
كاملة بأسرها .. عقد كامل من الزمان ..

يهاجم الطفيليين الذين خربوا اقتصاد
مصر .. ومعنويات شعبها ..

احمد : أنا لوحدي ما بنفخس .. بعد
أيه .. (وهو يجرهم) ده اتنا في أقل من

عشر سنين مستحتم مخ بلد بحالها
○○○○

إنه نعمان الذى يعرف ...

يعرف الكثير

ويعنى أن نعى كل ما قال ...

بقي أن نعرف بعض ما كان يعرف
◆

نعمان عاشور رائد الواقعية الاجتماعية حول حلقات عيلة الدوغرى

توفيق حنا

إن المسرح أداة من أقوى أدوات التعبير ، ومن أنملها في تنقيف الأمة ، وهو البارومتر الذى يكشف عن عظمة هذه الأمة أو اضمحلالها ، إن للمسرح المرحف والموجه توجيهها حسناً في فروعه المختلفة ، من التراجيديا حتى القوديل ، يمكن خلال بضعة سنين أن يغير من مدى حساسية الشعب ، أما المسرح المتنازعى الذى تخلى عن الأجنحة المختلفة ويستبدلها بالحوار ، فإنه كفيلاً بالانحطاط بأمة بأسرها وسل احسانها . إن المسرح مدرسة للدعوى والمضحكات ، ويمتيز يستطيع الناس منه أن يفضحوا الأخلاقيات البالية أو الملتوية ، وأن يقدموا بالأمثلة الحية نماذج خالدة للقلب الإنسان ومشاعره .

إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ويشجعه لمو جمهور ميت . أو في طريقه إلى الموت ، وكذلك فإن مسرحاً لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ويضئ التاريخ ، ومأساة شعب ، ويصور بصدق أرضه وروحه ، بالمضحكات والدعوى ، لا يستحق اسم المسرح بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع المروع من النشاط الذى يسمونه « قتل الوقت » . . ●

عصور الاحتلال الأجنبى ثار وداقم عن حريته واستقلاله فبعد كل الطغاة والمستبدين والمنكبين .

ولعل أراد مسرحيته الأخيرة ، أن هذا الشعب المصرى العظيم لا يموت مهما تمدت الحملات والغزوات ، وأن « حملة تفروت ولا شعب يموت » وما أصدق هذا الكل الشعبى الذى يردد « ياما دقت على الراس طبول » .

الفنان البديع لا يموت . . ففى إبداعه خلوده . . ونحن الآن نشاهد ونقرأ أعمال

في مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٤/٥ سمعت هذا الخبر « وفاة الصديق نعمان عاشور » . . وصلى على هذا الخير . . وكان رد الفعل الوحيد عندي ، هو الصمت ، وهذه الصموت التى تهمدت في عيني . وهكذا رحل من دنيا نعمان عاشور ، ولم يقدريه أن يشاهد عمله الأخير . . حملة تفروت ولا شعب يموت » .

كان نعمان عاشور مؤمناً كل الإيمان بهذا الشعب الذى عاش آلاف السنين وهو يصنع حضارة الإنسان في فجر تاريخه العظيم ، وفى

أروستو فانيس ويوربيديس وشكسبير . . وكأنهم معاصرون أحياء .

لم يمت نعمان عاشور لأنه يعيش معنا ، هذه المسرحيات الرائدة التي أبدعها . . ولعل هذا المعنى هو الذي دفعني إلى متابعة مسلسل « عيلة الدوغري » .

كان الستاريزو أمينا لك الأمانة ، وكان الحوار مركزاً ومعبراً أصقل التعبير عن الشخصيات ، ولو أن نعمان عاشور نفسه أراد أن يختار لسرحته ستاريزو حواراً ، لما وجد أبداً وأصقل مما قدمه الفنان عمن زايد . ولعل أجمل ما قدمه لنا المخرج يوسف مرزوق بجانب قيادته الماهرة والدقيقة والواقعية ، هو توفيقه في اختيار الفنانين لأدوارهم في هذا المسلسل . . حماد حدي في دور محمد الدوغري ، شفيق نور الدين في دور علي الطواف ، هيد الحفيظ الصاوي في دور أبو الرضا شنن ، عابدة كامل في دور شويكار ، نبيلة السيد في دور زينب الدوغري ، معالي زايد في دور عائشة الدوغري وعمود الجندى في دور حسن الدوغري ، ومديحة حدي في دور كريمة ، وهذا الممثل المرح الذي لاقى إسم بندور صبي التريز ، وهذا الممثل القدير الذي قام بدور سامي ، وشادية أيضاً قامت للمثلة ببورها على خير وجه . . تمكن يوسف مرزوق من توجيه الفنانين وقيادته الفنيين لبناء هذه السعيرية الدرامية بناءً أوكرستالياً حكماً .

والأداء جاء صادقاً وبسيطاً ورائعاً ، وذلك بفضل حسن اختيار كل فنان لدوره - كما سبق أن ذكرت .

أما الموسيقى (فؤاد الظاهري) والتصوير فقد تعاونوا تعاوناً صادقاً بناءً في ترجمة أصماق الشخصيات والمشهد مما ساعد على إبراز ملامح وسمات عيلة الدوغري .

كان الهدف هو تقديم صورة أو بيوجرافي لهذه العيلة المصرية التي تسكن في أحد الأحياء الشعبية في حارة الدوغري . .

كان محمد الدوغري صاحب « القرن » الذي تقدم لسكان هذا الحي الشعبي الحيز كل صباح . . يجعلهم لهم « حل الطواف » . . (شفيق نور الدين) هذا الرجل العجوز الذي استبداه محمد الدوغري ، رغم شيبه وخرقه وضعفه وقلة لذكريته والده . . وكان على الطواف يعامل محمد الدوغري معاملة الابن ، ويصر على أن يتاديه باسمه المجدد كما كان يفعل عندما كان طفلاً صغيراً .

كان محمد الدوغري أميناً في عمله ، وكان عادلاً ورحيماً في معاملته لعماله وفي سلوكه مع ابنائه بالعمل الصالح . .

عاش وحيداً بعد وفاة زوجته « أم سيد » وكان من عادته ترشيح الأحداث وإشاعتهم من حوله الظلام ، أن يلجأ إلى صورة زوجته المعلقة أمامه في غرفة نوم ، ويحدثها - كما كان يفعل دائماً

إنهاء حياتها - ويطلب منها العون ، وأن تلهمه الصبر ، وأن تقدم له النصيح - وكان محمد الدوغري وفيماً لزوجته هذا الوفاء الخلاق الذي أبداها حاضرة دائمة الحضور في حياته . كان محمد الدوغري صبوراً قانعاً يشاكره همومه وأحزانه ويحذنه وإنكساره ، صورة زوجته وعل الطواف ، صديقه الوحيد . . كان محمد الدوغري قارساً للصدق والاستقامة والوفاء .

كان لقب « الدوغري » اسماً على مسمى ، عاش قمة الاستقامة في القول والفعل في الكلمة والسلوك في الأيمان والعمل الصالح طوال أيامه حتى الموت ، كان غوثاً متكاملًا لشخصية ابن البلد ، هذا الوفاء الجاد وهذا المرح الهادي الباسم ، وهذه الرحمة الواسعة التي يسبغها على أفراد عائلته ، وعلى جيرانه وعلى عماله . كان رجلاً بكل معاني وسلوكيات المرحلة ، كان حازماً وذكياً ، ورغم رحمة وحنانه كان يلجأ إلى القسوة إذا ما وجد أن القسوة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن حبه وحنانه ورحمته ، وإنذاراً ما كان يلجأ إلى هذه القسوة التي لا تتفق مع طبيعته السمحة العظوف .

ويعد موت زوجته كان محمد الدوغري يقوم بدور الأب والأم معاً لأولاده سيد ومصطفى وحسن وإبنته عائشة وإبنته أخت زوجته كريمة ، وكان يربي كللك شئون ابنته المتزوجة زينب وزوجها أحمد العدل (أحمد الجزائري) وأفراد أسرهما . . وكان محمد الدوغري يقضي كل وقته في القرن . . كان محمد الدوغري إنساناً عريقاً الاحساس بانسانيته ، وكان رجلاً حكيمًا ، وكانت كلماته تجسلسنا حكمه ابن البلد . . هذا الإنسان المصري المتحضر الذي يعمل في عمله وفي سلوكه حضارة عاشت فجر الضمير الانساني منذ آلاف السنين . تلمس له الحكمة في حوار مع ابنة الأكبر سيد التريز (يوسف شعبان) . . بعد أن قرر السفر إلى باريس مع هذه الزبينة الفنية شويكار (عابدة كامل) . . نرى الأب يبرح من غلظه من قد هذه العلاقات بين ابنه وهذه الأمثلة الفنية في هذا الحوار الصخري للتسكن في غير التعمال أو غضب . . ويؤمن أن يولد في كلماته أي الزام أو اكراه ، وإبنة صورة من صور السيطرة والسلطة والفرس - رغم أنه لم يكن رافياً عن هذه العلاقة . . كما لم يكن - في أصماقه - مؤامراً على سفر ابنته الأكبر ، وقد عبر عن هذا كله وهو يبرح ابنته . وفي حوار مع علي الطواف عن نسوة الفرق . .

وكم كان عدا حدي (محمد الدوغري) في حوار مع سيد ، وفي حوار مع علي الطواف بسيطاً ، وحيثاً ، وصادقاً ،

ولن ينسى المشاهد محمد الدوغري وهو يودع سيد - يمد سيد يده لإبنة ، ويبدو وكأنه محمد الدوغري لا يريد أن يودع ابنته الأكبر ، وفي

خطرات حزينة يسير سيد نحو الباب ، وما أن يفتح سيد الباب حتى يسمح بقاءه أبيه ، ويعود سيد ليترحم في أحضان أبيه ، في عناق حار وصميم . . وكان الأب يحسن في أصماقه أنه يودع ابنه إلى الأبد ومشهد على الطواف الذي جاء ليتمتع على محمد الدوغري ، الذي كان راقداً في فراشه متعباً مرهقاً ، بعد وداعه لابنته سيد - وقام محمد الدوغري وفتح الباب ، وفي غرخته أخذ يشكو آلام الفراق وقسوته لصديقه الوحيد ، ولعله قبل وصول علي الطواف قد تحدث إلى صورة زوجته عن سفر سيد ، وعن الفراق أيضاً .

ويعد هذا الحوار بإد محمد الدوغري إلى فراشه . . ويعد على الطواف أن يلحق به في القرن . . وللمرة الأولى والأخيرة لم يتمسك محمد الدوغري من الوفاء بوعده هذا .

ومن المشاهد التي تعتبر من أقوى وأعمق مشاهد المسلسل . . موت محمد الدوغري . . بل لعل قمة وفرة هذا المسلسل كله . عاش محمد الدوغري وحيداً ، ومات أيضاً وحيداً .

بعد حفلة زواج مصطفى وكريمة . . وبعد أن ودع سيد ، وبعد أن غادر البيت أفراد عائلة الدوغري لحضور حفلة أقاتمتها شويكار احتفالاً بالعرس . . قبل سفرها مع سيد إلى باريس . . وخلا البيت من الجميع ، ولم يبق إلا محمد الدوغري وصورة زوجته (أم سيد) بعد هذه اللحظات من الفرح والفراق ، أحس محمد الدوغري بالتعب والارهاق ، فقرر في فراشه ، ولكنه قام ليفتح الباب لعل الطواف ويعد حواراً القصر الحزين ، عاد إلى فراشه ، وفي أثناء نزول على الطواف التقى بأفراد العائلة وهم في قمة الفرح والمساعدة بعد حفلة شويكار . . وتساءل عائشة على الطواف عن أبيها . . فلم يرد عليها . . وفي طريقه على الطواف إلى باب الخروج إلى الشارع ينظر نظارة حزينة إلى فوق ، وكأنه يحسن في أصماقه بأن شيئاً قد حدث . . ويدخل أفراد « عيلة الدوغري » البيت ، وتتدفق عائشة إلى غرفة أبيها ، نائده فلم يرد . . اقتربت من الفراش . . ونادته ، فلم يرد منه ونادته للمرة الثالثة . . فلم يرد ، وهنا . . أعلنت عائشة بصراحة مفاجئة موت أبيها محمد الدوغري ، وجاءت موسيقى المراثي المتناجزة وكأنها تطرد دموع . . مات محمد الدوغري في الحلقة السادسة من هذا المسلسل ، وفي الحلقة السابعة وجدنا صورة محمد الدوغري بجوار صورة زوجته - أم سيد - وكان لقاء بعد فراق طويل . .

ومن المشاهد التي لا تنسى ، مشهد فراق عليشة الطواف للقرن وحارة الدوغري . . وانطلاقه إلى دينا الله .

تمكن أبو الرضا شنن (عبد الحفيظ الصاوي) هذا الإنسان الانتهائي الذي تمكن



حتى تمكن من شراء قرن الدوغرى بعد أن وعد الجميع بالإبقاء على اسم الدوغرى ، ولكنه بعد أيام قليلة رفع اسم الدوغرى ووضع اسمه ، فالانتهازى لا يعرف وعداً أو ميثاً تيمة أخرى تعطل صعوده وطموحه وأثر على الطوائف .. وغير عن ثورته هلع مده سيد - الإين الأكبر - ولكن لم يجد سيد ما يفعله مع « أبو الرضا » إلا الرجل اشترى القرن بماله ، وله كل الحق أن يضع اسمه .. بدلا من اسم الدوغرى .. وغضب على الطوائف ، وأخذ حاجاته القليلة ، وترك القرن ، وأخذ ينظر بخطواته البطيئة الحزينة على أرض حارة الدوغرى ، وكأنه يدعوا إلى الأبد ، كان يسير وهو يلقى بنظره الحسرة على كل ركن وعلى كل بيت .. وقيل أن بغداد الحارة وتفتتى ، وقفت طويلا وأخذ يودع كل لحظة فضاءها في هذا المكان ، الذى كان وطنه كسل سنوات حياته - ثم أدار ظهره .. واعتفى .. ما أعينق هذه العبارة التى يرددها الإنسان المصرى في قمة مساندته وفرحه وانبساطه ، اللهم اجعله خيره في هذه العبارة تكمن حكما ابن البلد .. وروعيه ومعرفته ، ان الفرح لا يلدوم .. ففى أصفى الفرح يتبرسم الخزن .. وإن الحياة لا تدوم .. ففى أصفى الحياة يتبرسم الموت .. وإن الفناء لا يدم .. ففى أصفى اللقاء يتبرسم الفراق .. وأن الدوام لله ..

من المشاهد المضحكة الميكية ، مشهد على الطوائف بعد أن احلده سيد من الطريق .. إلى بيت الدوغرى ، وبعد أن استقر به المقام وأطمأن أنه يعلم أن ليس حذاءه .. بعد أن عاش عمره حافيا وأخيرا حصل على هذا الحذاء ، ولكن كم كانت رحلته هذا الحذاء الذى ضاق على قدمه ، التى تمردت على الحذاء .. كم كانت رحلته قاسية .. وهو يسير

في خطوات البومة في حارة الدوغرى .. حتى وصل البيت مرهقا متعبا حزينا .. ولعله ندم بعد أن تحقق هذا الحلم .. هل من الممكن لمن عاش طول عمره حافيا أن تكيف قدمه بأى حذاء لعل للمشاهد ضحككم وهو يرى حل الطوائف يسير وكأنه يخرج بعذائه الجليد .. ولكنه ضحك كالكبار ..

....

لعل الابن الوحيد الذى حل رسالة أبيه بعد وفاته هو سيد .. كان في حياة أبيه يعيش في استهتار ولا مبالاة .. كان مدمن على الخمر وكان دون جوانا .. ولكنه بعد عودته وتحمل بكاروس ، وبعد وفاة أبيه تضرع سيد وتحمل مسؤولية رب عائلة الدوغرى ، وأخذ يستعيد حياة وسلك وكلمات أبيه ، وحاول أن يكون صورة من الآب الراحل ، وأن يكون ابن أبيه حقا .. ساعد أخاه مصطفى على السفر إلى أمريكا للدراسة والحصول على الدكتوراه ، وأحاط زوجته كريمة بكل عطفه وراحته ، وكان يحرص كل شئون أسرته ، كما كان يفعل أبوه .. وكما كان لله شديدا وصميحا عندما استلم من مصطفى خطابا يحوى ورقة طلاقه من كريمة ، وحاول أن يخفى هذا الخبر القاسى عن كريمة .. ولكنه لم يدهش من سلوك مصطفى - الذى عاش أثنائها .. مفروا متمليا ، كما كان انتهازيا وجوانا ، وكان مستمدا في سبيل تحقيق طموحه أن يحطم كل شيء ، وكل إنسان ، وكان يجمل من طريق التفانى ، أن يصبح معيدا فى الكلية ، وأن يتزوج من ابنة استاذ .. كان وصولا ، يريد الوصول بأى وسيلة ، ومن أى طريق .. تأمر مع أخته زينب حتى نجعا في بيع القرن .. التى كانت تحمل اسم أبيه ، وحاول بعد عودته من أمريكا ، وحصوله على الدكتوراه أن يتنمر .. مرة أخرى - مع زينب لبيع البيت -

أيضا - ولكن في هذه المرة لم يوفقا ، لأن سيد وحسن ومعاينة وتقروا رفقة حازمة ضد هذا المشروع .. وانتصر الأخير على إثر ..

وعلى سطوح هذا البيت تكتت عائشة وضبطها سامى أن يتينا عش الزوجية .. وفى هذا البيت - أيضا - تزوج سيد - بعد فترة من الدروعة - بعد وفاة خطيبته شيكار ، من كريمة ، وفى نهاية المسلسل عندما أنجب سيد ابنه الأول .. دعاه باسم محمد ، على اسم أبيه ، وكان يعلن أن محمد الدوغرى لم يمت ، وأن « حيلة الدوغرى » تبدا من جديد ..

عاش محمد الدوغرى مستغنياً كسل الاستقامة ، كان يحب الناس كل الناس ، وكان يحشى رب الناس ، عاش بالصبر والأيمان وأرابط إيمانه بالعمل الصالح ، وكان فوجها طيباً للأنسان المصرى اللتين ، الذين عنده هو العمل الصالح .. لا يخبرني دين لا يتجسد بالعمل الصالح .. وفى القرآن الكريم يرتبط الأيمان بالعمل الصالح « والذين آمنوا وعملوا الصالحات ، بل أن الله يقبل توبهم عن الرحمة » و بسم الله الرحمن الرحيم « والرحمة هي هذه العلاقة الحميمة بين الأيمان والعمل الصالح .. بين الدين وحبه الناس كل الناس ، وكان محمد الدوغرى رجلا مؤثما صالحا ، وعاش وهو يعمل الخير للناس ، كل الناس .. حتى الموت

وكان نعمان عاشور مصرعاً صميحاً .. محياً للناس جميعاً ، واتفق به كل اللغة ، متفلا ، وكان يبنى بإيداعه الدرارى غداً مشرقاً لمر .. وكان وأيا كل الورى يتأريخ الشعب المصرى ، ولهذا عاش مؤثما به كل الأيمان .. عاش أبيه شغلاصاً لمر .. وبعبداً صادقاً ، ومنافلاً شجاعاً عن الحرية والعدل ..

وفى مسرحيته « حلة نفوت ولا شعب موت » التى لم يقدّر له أن يشاهدها على المسرح ، يسجل لنا نعمان عاشور في عنوانها وصيته الأخيرة ..

وجاءت النهاية السعيدة ، ورغم أن أبعد في أغلب أعمالنا الدرامية والسينمائية هذا المرحص على هذه النهاية السعيدة إلا أن وجدتها هنا منطقية ومبررة من نقلاً لى نعمان عاشور .. إذ أنها تعنى استمرار حياة « حيلة الدوغرى » عاد سيد إلى عمله .. وللى ذكاته بعد مرحلة أخرى من الدروعة ، وتزوجت عائشة من حبيبها الأول - والأخير - سامى ، وأخذوا يقينا عشيها الجليد على سطوح بيت الدوغرى ، وتابعت كريمة - زوجة سيد الدوغرى - أبنا سمعاً أبوه محمد - ليعيد اسم أبيه و محمد الدوغرى ، ولا يشعر المشاهد المشارك أن هناك أى تزايد أو انفصال في هذه النهاية - أو النهايات - السعيدة ، وهذا يؤكد - مرة أخرى - أمانة السيناريو للمرحص .. وحرصه على نقل رسالة نعمان عاشور ، بل أن كل





الإضافات والزوائد التي أبدعها حسن زايد ،
لم تكن إلا لتتويجات دراسية على حين « حيلة
الدورفي » وعمل نغمتها الأصلية والأصيل .

ولقد وفق المخرج يوسف مرزوق كل التوفيق
في قيادة الشخصيات ، فهداة سامرة وأصبة
حكمة ، وفي اختيار المشاهد وزوايا التصوير ما
كان له أبلغ الأثر في إبداع هذا العمل الدرامي
المتفح .

وبما هذا المسلسل وكأنه اعتزاز عمل يقدمه
التلفزيون المصري عن كثير من المسلسلات
السابقة - للملة - والفارقة من المنة والقائدة
والتي . كل من اشترك في هذا المسلسل من
الفنانين والفناني كان مبدعاً ومبدعاً وخلصاً في
الأداء والتضليل . . ولكن تابعت متابعة متأنية
إبداع هذين الممثلين الراحيين عماد حمدي
(عماد الدورفي) وشفيق نور الدين (حل
الطواف) ، وليست هذه البساطة الملحقة في
الأداء التي تعبر عن مدى الصدف الفنى
والإنسان ، وعن هذه الأمانة ، وعن هذا
الأخلاص ، الذي يصل إلى حد التضامن عند
هذين الفنانين . .

وكم كان عماد حمدي بسيطاً ، ورعاً ،
ومعتماً ، وهو يلجأ في كل أزمة تواجهه إلى صورة
زوجته - أم سيد - وكان صادقاً وهو يقيم معها
حواراً حياً - يلعب عليها أن ترد عليه . . ولو
بمجرد الإشارة ، كان يستمد من حضورها قوته
ومقاومتها وضميره . . وكان شفيق نور الدين
فناناً عبقياً في دور حل الطواف ولا تقتصر أن
أشاهد فناناً آخر في هذا الدور ، يصوره وكلماته
البسيطة القليلة وتطرأته الخافية المألوف إلى
عماد الدورفي وهو جالس إلى مكتبه في الترن
وأصراؤه أن ينادي مصطفي باسمه المجد ،
وكان مصطفي يعامله معاملة خشنة ويرفض منه
أن يناديه باسمه . . وكان حل الطواف هو
الصديق الذي يخلع عليه عماد الدورفي عن هومة
وعن مشاكته ، وعن أزماته الروحية واللامية . .
فهل لقاء هذين الممثلين أجمل ما قدمه لنا هذا
المسلسل التلفزيوني .

تتمنى هذه المسرحية - أو هذا المسلسل -
إلى الواقعية الاجتماعية أراد بها نعمان عاشور أن
يصور العائلة المصرية من الطبقة الوسطى
الشعبية ، وإن يستند سلوك الجيل الثاني لجيل
عماد الدورفي . الذي عاش ومات دورفياً -
مستقيماً - يحمل في كلماته وسلوكه القيم المصرية
الإنسانية من صدق ونجبة وإستقامة وإيمان
وولاء .

أما سيد - الابن الأكبر - فقد رأيناه مستهتراً
مدمناً على المهرودن حيواناً ، وكان طموحه يريد
أن يحقق أحلامه من أقرب الطرق وكان يعمل
ترزياً ناجحاً ، ولكنه وافق حل السفر مع الأمانة
الغنية ، وفرد حل حب شادية ، التي دفعها حبها
إلى تقديمه لشيوكار . . ولكن تغير كثيراً بعد
وفاة أبيه ، وأصبح مسئولاً عن أفراد « حيلة
الدورفي » مسئولة كاملة ، وهو الذي أنجب في
نهاية المسلسل طفلاً يحمل اسم عماد
الدورفي ، لم يكن سيد دورفياً في البداية ،
ولكن انتهى بأن أصبح دورفياً بكل ما تعنيه هذه
الكلمة في اللغة الشعبية ، وهي كلمة تركية
وليست عربية . . أما زينب الدورفي (نبيلة
السيد) الابنة الكبرى ، وهي متزوجة من أحد
العدل الذي يعمل وكيلاً لمدرسة ابتدائية (أحمد
الجزيري) ، وهي طموحة ، ومثل بنت البلد
أصدق تمثيل ، وهي في سبيل الوصول إلى
أهدافها تتوسل بكل الوسائل حتى الكذب ،
وعندما أرادت أن تعطل زواج أخيها مصطفي
من كريمة (ابنة خالتها) أقنعت حل اقتناع إياها
أن كريمة أخت مصطفي بالزواج ، كانت تريد
أن تزوج أخوها مصطفي من عائلة غنية ،
أو من فتاة متعلمة تليق به ، وحزن عماد
الدورفي حزناً شديداً ، ولولا تدخل أحد
العدل لما اكتشف عماد الدورفي كذب ابنته لم
تكن زينب شخصية دورفية ، في كثير من
مواقفها الاجتماعية والإنسانية ، أما مصطفي
فهو أسوأ أبناء عماد الدورفي ، كان لئماً مسلفاً



د. يرياد

مستبداً وكان أنانياً مغروراً ، وكان طموحاً
انتهازياً ، وكان جباناً أيضاً إذ قبل الزواج من
ابنة خالته خضوعاً لأمر أبيه - وشوفاً منه - بعد
أن شاهده الأب في موقف عاطفي مع كريمة . .
وفي حياته الدرامية كان يجيد خلق أساطينه
وبخاصة هذا الأستاذ الذي كان يرجو أن يحلقه
حلمه أن يكون معيداً في الكلية ، وفي النهاية
نجدته يعلم بزواج ابنة هذا الأستاذ ، ولما طلق
في الكلية ، لم يكن مصطفي مستقيماً في كلماته أو في
سلوكه ، وهو أبعد الأبناء عن أن يجعل لقب
« الدورفي » أما حسن فقد رسب ثلاث سنوات
في الثانوية العامة - ورغم امتيازته في لعب الكرة ،
ولكنه نجح بعد ذلك وأصبح من أقرب الأبناء
إلى شخصية أبيه مع سيد وعاشته وهو شاب
مرح ، يحب أفراد عائلته كل الحب ، ويقف دائماً
ضد تسلط وسيطرة أخيه مصطفي ، وانغمس إلى
الفريق الذي أراد الاحتفاظ بالبيت وعدم بيعه
الضيق الذي أصاب دورفياً ، بأن أصبح دورفياً ، ولعل
وانتهى - أخيراً - بأن أصبح دورفياً ، ولعل
عاشته (معلى زايد) أقرب أفراد « حيلة
الدورفي » إلى أبيها ، كانت بسيطة مرحة ،
دائمة الابتسام ، كانت صادقة في كل
حوادثها ، مع أفراد أسرتها ، ومع سائر الذي
أصبح زوجها أخيراً . . كانت تحب إياها
وتحترمه ، ونقشها . . كانت أول من أعلن موت
الأب ، وكأنها كانت تحس سبباً أن شيئاً قد
حدث لأبيها ، وكان احساسها صادقاً .

هذه هي « حيلة الدورفي » التي قدمها لنا
نعمان عاشور ، ولعلك ترى مدى أن حيلة
الدورفي تلحق أصدق تمثيل الأسرة المصرية -
التي تعيش معنا الآن .

وسرح نعمان عاشور تصديق عليه كلمات
لورينج بيراندالو عن مسرح جولدن (١٧٠٧ -
١٧٩٣) يقول : ونظراً لصرامة الشكل الذي
يستخدمه جولدن وشغافته ، فإنه يسهل دائماً
الرجوع إليه ، ويعتبر الأحاسيس بالحياة ، في
الصورة الفنية التي يقدمها ، وفي حضور
بأسه ، وفي الاتصال العفوي للحياة التي
يلحظها ويصورها ، وذلك كله في شكل يحفظ
بها حية إلى الأبد ، مع طراوة تعبيراتها الخاصة
وبهجتها وسعادة الروح التي تتلقح من أجل منة
الحقن ، أن طريقة جولدن في التعبير عن أي
موضوع سوف تبقى دائماً نموذجاً للتعبير
الصحيح ، فهو متقن ومتمم واضح وسريع ،
دقيق وتلقائي ، ويتم حقا وتحكمه في الأسلوب
لاقي الملهمة فحسب تحكم مطلق .

إن الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها
تتمتع كلها بما اندماجا رائعاً خلق عالم جليل ،
إن الجلال ، هو من أحب الصفات ، وأقدها
في الطبيعة الإنسانية ، تحب في جولدن التعبير
الكامل عن لقد كانت جولدن عينان ذكيتان
تألفان ، يرى بها الأشياء رؤى بة جديدة وتخلقها
خلقاً جديداً .



د. عبد العزيز الدسوقي

ولذلك ظل متعباً يعيش على شاطئ الحياة . أما سيد وطاهر فقد تفحراً وخاصة عيظها الزاخر الماسد . واصطرحا مع الأحداث والناس . وتطوراً وتغيراً حتى وصلا إلى التأثير الواسع . والذبح الباهر . «سيد قطب» وصل إلى ذلك من خلال الفكر الإسلامي . وإنخراطه في الحركة الإسلامية المعاصرة ونضاله في سبيل ذلك ، حتى دفع حياته على أعواد المشائخ . وأصبح له عشاق ومريدون في كل أنحاء العالم العربي والإسلامي يسمونه «الإمام الشهيد» .

و «طاهر أبو فاشا» شق طريقه إلى الشهرة الواسعة من خلال أجهزة التوزيع ، وتعلقت ببرنامج الإذاعة ، ملايين المستمعين في أنحاء العالم العربي ، وقدم للمستمعين مئات البرامج والتمثيليات الإذاعية الممتازة التي شملت مجاهير المستمعين وحظيت بإصحابهم ، ووقع صريعاً في غرام تلك «الغانية اللعوب» «الإذاعة» وانصرف عن الشعر لفة الأول ، وتبحرت موهبته الشعرية في بلاط تلك الغانية ، ولونفرغ للشعر مكان أعظم شعراء العرب السليدين يعيشون الآن ، لا أستثنى «نزار قباني» أو «الجواهري» أو «عمر أبو ريشة» .

ويبقى «عباس خضر» يمزاجه الهادي ، وطبعه الرضي وقناعاته ودواعيه وانصرافه عن المفارقات - راعياً في دير الأدب . قامنا برؤية حكومية تضمن له ولأولاده رفقا مستقرا غير متروك ولا شحيح .

وحقق طموحه الأدبي من خلال الكتابة في المجلات الأدبية والصحف اليومية . واتصل منذ وقت مبكر ببعض الصحف

كان لكل واحد منهم شخصيته المستقلة وموهبته المتميزة وثقافته الواضحة وسلوكه المحدد «سيد قطب» كان شاعراً قاصداً ونقاداً . وكان حار الفكر ملتهب الخيال متأجج الشعور والوجدان . له كبرياء المثقف وترفعه .

وكان «طاهر أبو فاشا» شاعراً باحثاً خطيباً مرحاً ساخراً بوهيميا منبسط الطبع . لا يكتف عن المرح والسخرية واصطلاح المفردات المثيرة .

أما «عباس خضر» فكان قاصداً ونقاداً وأقوى النظرة . حكيماً متأملاً متسامحاً مثابراً ولم يكن مقتصها ولا جسوراً كزيميليه .



تجهيد :

- كانوا ثلاثة ، وحددت بينهم أحلام الشباب وطموح الأدب والفن ، ورينظتهم وشائج الصداقة والزيمالة وطبيعة الدراسة الواحدة ، ومجمعهم النزوع المشترك ، وقرب بين عقولهم وقلوبهم وأذواقهم ؛ هم :-
- سيد قطب .
- وطاهر أبو فاشا .
- وعباس حسان خضر .

التقوا في بواكير الصبا والشباب ، وافتوا إليهم الأنظار . وأحدثوا في الساحة الثقافية تياراً من الحيوية والحماس والمرح . وكان من الممكن أن يخوضوا حولهم تياراً من الأدب والفن - له خصائص متميزة ، وسمات واضحة - كما فعل قبلهم ثلاث الأرواح : العقاد والملازم وشكري . أو ثلاث آخر ، يتنسل في طيه حسين . وهيكسل . ومصطفى عبد الرزاق .

ولكنهم لم يفعلوا ، ربما لتغير الظروف بعد جيل الرواد . وربما لنقص في تكوينهم الفكري والروحي وتواضع في مواهبهم . وربما لكل هذه الظروف مجتمعة . ولكنهم - على أية حال - أضافوا من هذه العلاقة المتميزة المبكرة بريقاً وثقالاً ميزهم على أقرانهم في الدراسة والحياة . وزودتهم برصيد من الثقافة والخبرة والتجربة ، ظلت معهم طوال الحياة ، حتى - بعد أن ضربت بهم الأيام ، وتفرقت بهم السبل .

- ذلك كان يكتب بالمجلات الأدبية بمصر ولبنان والكويت
- وكان عضواً في لجنتي الدراسات الأدبية والفنية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .
- وقد منحه وزارة الثقافة منحة التفرغ للنتاج الأدبي عام ١٩٦٤ لمدة سنة ، درس فيها نشأة القصة القصيرة في مصر وألف في هذا الموضوع كتاب القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٥ .
- ويتهج عباس خضر نحو الواقعية التي تجمع بين المنة الفنية والمهدف ، وكان يرى أن الأدب الحق الصادق هو الذي يصور الحياة ويشع من خلال هذا التصوير ما يرى بها .

- تعلم في الأزهر ثم في دار العلوم ، وتخرج منها عام ١٩٤٠ .
- عمل مدرسا للغة العربية بالمدارس الثانوية ، ثم نقل إلى وظائف ثقافية بوزارة التربية ووزارة الثقافة ، حتى أحيل إلى المعاش عند بلوغه سن الستين .
- بدأ بالكتابة الأدبية في مجلة الرسالة على فترات متقطعة من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٤٧ ، ومن هذا العام ظل يكتب باباً نقدياً أسبوعياً في المجلة حتى عام ١٩٥٢ ، وتركها وعمل بجريدة الأهرام ثم بجريدة الأخبار ، وظل يكتب في جريدة أخبار اليوم الأسبوعية حتى فترة طويلة .
- ولما صدرت مجلة الرسالة الجديدة عام ١٩٥٣ انضم إلى أسرة تحريرها حتى توقفت عن الصدور في عام ١٩٥٨ ، وفي خلال

- يعمل فيها - وهو طالب - بعض الأعمال الصغيرة كالتصحيح أو المراجعة . وصياغة الأخبار . وأحياناً كان يسهم في تحرير بعض الملاحق الأدبية والأركان الثقافية . ولكنه في كل الأحيان كان لا يكف عن الكتابة الأدبية واهتم بمجالات أربعة :-
- مجال القصص
- مجال الرواية الشعبية .
- مجال النقد والدراسة الأدبية .
- مجال التعميمات الأدبية .
- وكان يتألق ويبدع في المجالين الآخرين . وإن لم تخل بعض قصصه وبعض رواياته من هذا الإبداع . وإن اقتصرت المحسرة والتوهم . وظل يكتب في هذه المجالات لا يتخلف .

وثابر في دأب صابر على الكتابة نحو خمسين عاماً من (١٩٤٧ - ١٩٨٧) لم يمنعه شيء من الكتابة إلا رحلته الأخيرة في مارس ١٩٨٧ إلى رحاب الله .

تُرى هل حقق كل أحلامه وكل طموحه كزيملة سيد قطب ؟ وه طاهر أبو فاشا ؟ ترى هل كان راضياً عن هذا الذي حقق ؟ أعتقد أنه حقق كثيراً مما فسّاه بالجسارة والمغامرة والاحتكام ، بالمثابرة والنداب والتسامح ، وأنتج كما كثيراً من الأعمال الأدبية ، كثير منها لا يزال بين بطون المجلات الأدبية والصحف اليومية ، والذي صدر منها في كتب يفوق من الناحية العددية نتاج زيمليه سيد وطاهر . ثم هو - على أية حال - كان قانعاً وراضياً سعيداً بما حقق ، لأنه لم يكن جامع الأحلام والطموح ، بل كان ينظر إلى الحياة نظرة واقعية عملية . ولذلك سعد بمعاداة غامرة عندما أصدر الدكتور أحمد هيكيل وزير الثقافة تعليماته إلى هيئة الكتاب لتقوم بطبع أعماله الكاملة . فماداً يبقى من عباس خضر للتاريخ والحياة الأدبية ؟

٢

يقلّي أنه نالند آبه ودارس ويلحت وكتابت قصة ، ورائد من الرواد الذين استلهموا تراثنا الشعبي وحولوه إلى قصص وروايات فنية .

ولكن فلنبدأ تأمل وقائع حياته وتعرف على خارطة إنتاجه الأدبي ، رحلة حياته

- ولد في قرية بمحافظة الفيوم عام ١٩٠٨ .

إنتاجه الأدبي ...

١ - دراسات :

- ١ - فرام الأدباء
- ٢ - أدبنا في طفولتهم
- ٣ - كتاب معاصرون
- ٤ - قصص أصبغتي
- ٥ - كتب في الميزان
- ٦ - محمد تيمور حياته وأدبه
- ٧ - الواقعية في الأدب
- ٨ - القصة القصيرة في مصر
- ٩ - أدب المقاومة
- ١٠ - خطا مشيها
- ١١ - ذكريات الأدبية .

ب - قصص قصيرة :

- ١ - الست عليه
- ٢ - ناديه
- ٣ - حواشيت عربية (في جزئين) دار المعارف
- الجزء الأول - الطير الحناري ١٩٥٥
- الجزء الثاني - أم السعد ١٩٦٠

ج - روايات :

- ١ - حزة العرب
- ٢ - الصحاح
- ٣ - ذات الهمّة
- ٤ - الفارس الأسود

دار الكتاب العربي ١٩٥٣

روايات الحلال ١٩٦٧

توزيع مكتبة الكيلان ١٩٧٠

سلسلة المكتبة العربية

(هيئة الكتاب) ١٩٧٤

٣

ملاحظات وتأملات ...

ويسترحي انتباهنا - ونحن نتأمل - وقائع حياته التي أشرنا إلى بعضها هنا ،

والتي وقفتا على دقائهما بسبب حسنتنا الحميمية بالمؤلف ، أنها كانت بسيطة سهلة مألوفة ، تشبه معظم حياة الفقراء من أبناء القرى الذين يشقون طريقهم في التعليم من خلال حفظ القرآن والتحليق بالأزهر ، وإكمال التعليم العالي بإحدى كلياته . أو بالاتحاق بدار العلوم . وكانت في الغالب تستهوي أصحاب المراهب الأدبية ، أو الذين يريدون أن يغيثوا إلى ثقافتهم الأزهرية ثقافة حديثة ولكن عباس خضر كان يشعر في قرارة نفسه بالثورة على هذا اللون من التعليم . وكان يتمنى أن يتعلم تعليماً بعيداً عن هذه المعاهد التي كان يرى أنها معاهد أبناء الفقراء . وكان إحساسه بالفقراء حاداً منذ وقت مبكر من حياته . بل لقد تحول هذا الإحساس إلى عائق نفسي عكر عليه صفو حياته في بعض المراحل . وكان يسمى هذا الإحساس بالفقر ، وقد الفقر اللدغ ، وأشار إلى ذلك في سلسلة مقالاته وخطا مشيناهما ، التي نشرها في السبعينات في مجلة « الثقافة »^(١) يقول : « نشأت في نفس عقدة » لعلها عقدة الفقر المدقع . كنت أشعر أحياناً بالضالة في مجالس الكبار : كبار الأدباء وكبار الموظفين . . . التفت في أحيان كثيرة إلى أن بي فكت ذلة السكوت في المجالس فكت أعالج هذا الداء بأن أقر نفسي على الكلام أقرأ ولوليدون فائلة ، وأجتهد في رفع نبرات الصوت وتقويتها . ولم يكن ذلك عن ضعف أوجين ، وإنما كنت أرى كائي أت من عالم غير عالمهم ، وخاصة عندما أرى لهم قدرة مألوبة لا تتوافر في لعل هذا الإحساس في حياة (عباس خضر » يستوقف الدارس المتأمل . فمعظم الذين كان يلتقي بهم من أقرانه وزملائه لم يكن له ثراء مادي أو وجهة اجتماعية . ولم يكن هو من تزيدهم الظاهر ، أو يمتثلون من الفقر . ومطالبه المادية وحاجاته كانت معدومة ، بسيطة ، وكانت تترافق بأكثرها مع توافر الكثير من زملائه . فمن أين وناه هذا الإحساس ؟ على أية حال هذه مشاعر الأدباء وهم أكثر حساسية ودهافة من غيرهم .

ويستوعى انتباه الدارس المتأمل لمخاطبة إنتاج « عباس خضر » الأدبية ، التنوع والكثرة والجودة .

ففيها مجموعات من : الأقاصيص العصرية « الست علي » و « نادية » إلى جانب الأقاصيص المستوحاة من التراث

الشعبي مثل « الطير الحُددُوري » و « أم السعد » . واستلهم الملاحم والروايات الشعبية وحول بعضها إلى روايات تجمع بين عبق التراث وشفافة للتناول الحديث ، وأكاد أقول « الرؤية العصرية » . وله في هذا المجال « حمزة العربي » و « الصمصاح » و « ذات الحمة » و « الفارس الأسود » وقد سبق عباس خضر معظم الذين استلهموا التراث الشعبي بهذا التناول الفني الرشيق . ومن سار على هديه صديقنا الأستاذ « فاروق خورشيد » وإن لم يذكر أحد من الدارسين ذلك ! على أية حال هو جانب مهم من نتاج (عباس خضر) الأدبي في حاجة إلى دراسة مفصلة . ومن الدراسات الأدبية التي تميز بالجدة والتميز في نتاج عباس خضر ما كتبه من أدبائنا المعاصرين في حياتهم . وتناول بالتحقيق والتشريح فضولتهم والجوانب المجهولة في حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية والفراغية .

ومن أهم كتبه في هذا المجال « غرام الأدباء » و « أدبنا في طفولتهم » و « كتاب معاصرون » .

وكانت صراحته - في تناول ذكرياته وسيرته الذاتية وعلاقاته بأدباء عصره - تفوق الصوف . وكانت - في بعض الأحيان - تصادم تقاليدينا الاجتماعي . وفي أحيان نادرة كانت لا تتفق مع الحلق الأصلي . وبخاصة ما كتبه عن العقاد وطه حسين وتيمور ويض أدباء الجيل التالي وقد نشر بعض هذه الأعمال في مجلة « الثقافة » التي كنت أراس تحريرها على امتداد عشرة أعوام . وأعترف أنني خففت بالحذف والتعديل - من هذه المقالات ، وبخاصة ما كان يتعلق بروادنا الأعلام . ولقد عدت عن قلبي الأمر حليف بعض ما يتعلق بمحمود تيمور قائلاً وقد وضحيجا امتدحه أعوام . وأشهد أن (عباس خضر) كان يقابل ذلك جدوه وبشام ويقول في نبرة ودود : أنت بذلك تغير تاريخنا الأدبي ونحن لا نملك ذلك :

ولقد تحولت هذه المقالات التي نشرها في مجلة الثقافة إلى كتب نشرت في دار المعارف وهيئة الكتاب . ومن أهمها « خطا مشيناهما » و « ذكريات الأدبية » و « هؤلاء عرفهم » وأخيراً أن يجمع الأخوة الذين يشرفون على طبع أعماله الكاملة بقية هذه المقالات وغيرها من المقالات التي نشرها في « الدوحة القطرية » . وقيل ذلك في الرسالة « الرسالة الجديدة » و « الحياة » و

« العربي » فهذه المقالات تشكل عشرة كتب أخرى تضاف إلى نتاج « عباس خضر » الأدبي .

ومن اللافت للنظر في نتاج عباس خضر وبخاصة في دراساته النقدية أنه كان كاتباً واقعياً ملتزماً دون ادعاء أو ضجيج ، أو تبنى شعارات جوفاء . وإذا كانت هذه القطرة الواقعية في الدراسة الأدبية ، قد أخذت تحدث ضجيجاً في عقد الأربعينات وبخاصة على أيدي بعض الكتاب الماركسيين ، فإن عباس خضر قد سبق هؤلاء جميعاً ، فقد بدأ يكتب على هذا النحو منذ منتصف الثلاثينات . ولقد تحول بعض هذه المقالات إلى كتب نشرت بعد ذلك بأعوام . ولعل من أسباب فوز نتاج عباس خضر القصصي والروائي هو تشبعه بهذه الروح الواقعية .

ومن أهم كتبه في هذا المجال « الواقعية في الأدب » و « القصة القصيرة في مصر » و « ادب المقاومة » .

وكان من أوائل السنين التي تقصوا إلى اتجاهات التجديد في أدبنا الحديث وبخاصة في القصة والمسرح . وله كتاب رائد عن « محمد تيجور : حياته وأدبه »

ولقد كان من حصاد متابعاته المستمرة مجموعة كبيرة من المقالات النقدية جمع بعضها وأصدره في كتابين هما « قصص أعجبتني » و « كتب في الجوان »

وبعد . . .

يبقى بعد ذلك أن أذكر في نهاية هذه التحية السريعة لرائد صديق ، تلك اللمسة الحانية التي خصني بها عباس خضر قبل موته بأيام قلائل : لقد فوجئت به ذات صباح في مكتبى جاء يزورني ويصعد دروين مرتفعين بسدون مصعد وجلسات نفسي وأرتجت مشاعري ، وحسيت وأنا اغشال دموعي ، فلقد تأثرت تأثراً بالغاً بهذه اللمسة الحانية الجميلة . ولم أكن رأيت منذ خمسة أعوام ، وأضاء وجهه بانسامة عذبة ، وقد أسعده تأثر البالغ تأكيدها لحسك الجميل وموقفه الجليل . ولقد كان هذا آخر لقاء بيننا ، وكأنه جاء يودعني قبل أن يغادر دنيانا . رحمه الله ورضى عنه وأشابهه بمقررة وأجرأ عظيماً ،



القصة في التراث العربي

عباس خضر

كان للعرب في مختلف العصور فنونهم القصصية النابضة من بيئتهم والمصورة لحياهم وعقائدهم ومغائرهم وطولاهم . وكانت هذه الفنون متقدمة في أزمانها ، وإن اختلفت في النوع عن تراث الغرب . يختلف ظروفي البيئة وأحوال الاجتماع . مثال ذلك القصص الشعرية الحماسية الطويلة « الملاحم » التي نشأت في بعض المجتمعات الأوروبية القديمة ، إذ كان الشعراء يطوفون بالقرى والمدن ينشدون تلك الملاحم مصحبة آلات موسيقية . أما البيئة العربية القديمة فقد كانت تتكون من قبائل غير مستقرة تسعى دائماً وراء الماء والمرعى ، فلم تكن صالحة لنشوء الملاحم وأولئك الشعراء الطوائف ، فلما استقر العرب في مختلف البلاد - بعد الفتوحات الإسلامية - نشأت بينهم ملاحم مشابة لا تعتمد كلها على الشعر ، بل تتكون من النثر والشعر ، يتعاقبان في السرد والتصوير والحوار ، ويكون الشعر غالباً في المواقف التي يغلب عليها فيها التحمس والانفعال ، وصار الشعراء الطوائف ينشدونها مصحبة « الربابة » .

تروى الملاحم العربية سير أبطال العرب الحقيقيين والخياليين ومغائرهم في الحرب

والحب ، وتقصد امتثارة المهم العربية ، وذلك مثل سيرة عترة وقصة سيف بن ذي يزن وقصص الملاحم الكثرية . ولعل أقدم الفن القصصي عند العرب القصص الخرافية ، كما هي الحال في البداية لئلى كل المجتمعات القديمة . وكلمة « الخرافية » نفسها تضع أيلينا على البداية العربية ، وما زالتنا - نحن أحفاد العرب الأولين - نردد هذه الكلمة في معارض مختلفة ، فهذه أحاديث خرافية ، وهذا كلام خرافي ، وفلان يخرف . . الخ . . وأصل ذلك أن رجلاً عربياً من بني عذرة يسمى « خرافة » زعم أن الجن قد اختطفته ومكث عندهم مدة ، ثم أعاده إلى قومه وراح يحكي غرائب مشاهداته في بلاد الجن وعجائب ما وقع له معهم ، فكان قومه يستمعون إليه ، ويمجدون ، ثم يقولون : « أحاديث خرافة » وصار هذا يطلق على كل كلام غريب لا يصدق . وكما يؤسف له أن أحاديث خرافة نفسها - أي ما يتحدث به خرافة عن الجن - ضاع في متاهات الزمن كما ضاع كثير غيره من القصص العربية الأولى . وما يدل على أن هذه القصص وجدت ، وأنها كانت تمتد من الأدب ، ما حكى من أن سهل بن علي

أب غالب الخزرجي وضع كتاباً في الجن وأخبارها وحمله إلى هارون الرشيد فقال له فيها قال :

« إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً » وواضح من هذا أن الرشيد لم ينكر هذا الفن القصصي الخرافي ، بل عده من الأدب ، ولم يكن مثله كثير من السلاسل للأدب العربي في عصرنا وما قبله ، الذين لم يهتموا بهذا القصص ولا بما جاء بعده من القصص الشعبي واعتبروا ذلك كله بغير حق شيئاً خارجاً عن نطاق الأدب . . .

ولو وصلت إلينا تلك القصص كاملة لكان لنا منها فن قصصي عظيم مثل أساطير اليونان وغيرها . ومع ذلك فقد أفلتت من عوامل الضياع بعض القصص هنا وهناك ، نذكر منها شيئاً يدل على الأعمال شبه الأسطورية الأولى :

قالوا إن عمراً بن بربوع تزوج « الغول » وعاش معها مدة رزق منها في خلاها أولاداً . وكانت زوجته « الغول » تقول له : وإذا لاح البرق من جهة بلادى - وهي جهة كذا - فاستر عي ، فإن إن لم تستره عني تركت لك أولادك ووطرت إلى بلاد قومي . .

فكان عمرو كلما برق البرق غطى وجهه زوجته بردائه فلا تبصره . حتى كانت ليلة غفل فيها وقد لد البرق فلم يستر وجهها كعادته ، فطارته وقالت له وهي تطير : أمسك بينك عمرو بن أبى . .

برق على أرض السعالي آنى . تقول : ارع أولادك يا عمرو فإن ذابفة نحو برق متألى من من ناحية أرض السعالي « الغيلان »

وقد أشار أبو العلاء المعرى إلى هذه القصص القديمة في قصيدة من شعره وهو يتحدث عن بعض أسفاره مع أصحابه على ظهور الإبل التي تحن بطيئتها إلى البرق ، فقال : إنه كان إذا وفض البرق يستر وجهه الإبل حتى تسير في طريقها ولا تتجه نحوه كأنه هو عمرو بن بربوع والإبل هي السعالي ، وذلك في قوله :

إذا لاح إمحاض سترت وجوهه . . كان عمرو والمطى سعالي . .

وتأخذ كثير من شعراء العرب في العصر الجاهلي موضوع الجن والغيلان مجالاً للتعبير عن الشجاعة والبطولة ، ومنهم الشاعر « ثابت شرا » الذى يقص علينا في شعره

كثيراً من وقائعهم مع الفيلان ، وكانوا يعتقدون أن الغول إذا ضربت بالسيف ضربة واحدة هلكت فإن ضربت ثانية عاشت ، ويحكى وتناقل شراء إحدى مغامراته مع الغول ، فيقول :
لقيت الغول تسرى في ظلام
بهباب الكعباءة مصححان

وبعضى في قصيدته حتى يقول إنه ضربها بالسيف :

فقلت ثن ، قلت لها : وبيدأ ..
مكانك إنسى ثبت الجنان
فلم ينخدع بكلامها وتغديها له أن
بضربها ثانية ، بل تركها غوت من الضربة
الواحدة ، وانتظر إلى الصباح ليرى ماذا
حدث لها ، فقال :

ولم أنفك مضطجماً لديها
لأنظر مصححاً ماذا هناك
إذا عينان في رأس دقيقت
كراس المهر مشوق اللسان

وفي هذه القصص أن الشاعر الجاهل «عبيد بن الأبرص» كان في سفر إلى الشام ،
على الطريق اعترضه شجاع وألقى كبيرة
وكانت الأملى تلته من شدة العطش ، فنزل
عبيد عن بعيره وأخذ بقية ماء كانت معه
وسبها في فم الأملى حتى ربيت وأطعمت
وانسابت في الرمل . ثم مضى عبيد في
طريقه إلى الشام ففقد حماره ورجع ،
ونام في الطريق ، فلما استيقظ لم يجد بعيره ،
فجعل يبحث عنه ، فإذا هو ببعير آخر عليه
رحل معد للركوب وإذا هاتف لا يراه يقول
له : اركب هذا البعير حتى يوصلك إلى
ما تريد ثم اتركه ..
فركبه فلم يلبث أن رأى بيته .. فنزل عنه
وهو يقول :

— أسألك بالله يا هذا من أنت ؟
فسمع الهاتف يقول :
« الشجاع الذي أروتني ظمأ »
إلى أن يقول :

الخبر يبقى وإن طال الزمان به
والشر أقبح ما أوعيت من زاد

وقصة عبيد بن الأبرص هذه من النوع
المأدب وإن كان خرافياً ، فهي ترمي إلى
الخبر وتصور التعاطف في شكل جميل ..
هذا وغيره من القصص العربية المشهورة
 والمعروفة للدارسين ، والمفردة التي تدل
عليها أنباء هنا وهناك .. كل ذلك يجعلنا
لا نلقى بالاً إلى ما قاله بعض المستشرقين ،

مثل الفيلسوف الفرنسي «أرنست رينان»
وتابعهم فيه بعض المؤلفين العرب في العصر
الحديث ، قالوا إن العقل السامى يُبذل
بسطيسته إلى التجريد ولا ينزع إلى
التجسيم ، وإن اليثة الصحراوية التي
عاش فيها العرب لم تكن غنية بالشناظر
المتنوعة ، فلم تمنحهم المخيلة الخالفة
المبتكرة التي تتوافر للغربيين .

ومن العيث أن ندلل على أن بيئة من
البيئات أو قبيلة من الناس تتوافر له طبيعة
خلاقة في القصة ، فالإنسان قصاص بطبعه
في كل مكان وزمان ، يحكى ما يحدث له وما
يشاهده وما يسمعه ، فإن توافرت له ثقافة
ضمنها ما يحكى وأكسبه قيمة أدبية .

وعلى خلاف ما زعمه «أرنست رينان»
وأتباعه ومن جأراه من قرومنا ، نجد
مستشرقين ودارسين آخرين من العرب ،
اهتموا بالجانب القصصي في أدب العرب ،
وتحدثوا عن روائع منه ، وبحثوا أثره في
الأدب الغربي .

فمن المستشرقين الأستاذ «جيب» الذي
عنى في كتاب «تراث الإسلام» ببيان أثر
الأدب العربي وخاصة أدب القصة في
المصور الوسطى .

ومن الدارسين العرب الأستاذ محمود
تيمور الذي يقول في كتابه «القصص في
أدب العرب» :

إن لأولى اليوم باننا نزاول فن القصة
بألوان شتى من وراثت عربية أصيلة ،
فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها
من أدبنا العربي العريق ، ومن قصصنا
الشرقي التليد

ومنهم الدكتور محمد غنيمي هلال الذي
درس دراسة مقارنة بعض الأعمال
القصصية العربية وتأثيرها في الأدب
الأوروبي ، مثل ألف ليلة وليلة والمقامات ،
وقصة حى بن يقظان ، كما درس بعض
القصص الغربية وتأثيرها بالأدب العربى مثل
قصص الحب والغربة ، وقصص الشطار
الأسبانية ، وذلك في كتابه «الأدب المقارن»
ومعهم الأستاذ فاروق خورشيد الذي أخذ —
بشدة وبحسن — على الدارسين للأدب العربى
إهمالهم للناحية القصصية فيه ، وافترض
وجود ألوان مختلفة من القصص في تراثنا
العربى ، وأثبت افتراضه بكثير من الأدلة
والتصور القصصية وخاصة ماورد بكتائين
في القصص الجاهلى درسا في العصر
الإسلامى هما كتاب «التيجان» و«أخبار ملوك
حمير» لوهب بن منبه وكتاب «أخبار ملوك
المن» لعبد بن فرسه الجهمى . وذلك في
كتابه «الرواية العربية» .

وبينه الأستاذ محمود تيمور على أننا
«سارنا إلى الإنكار على الأدب العربى أن
فيه قصة ، وما كان ذلك الإنكار إلا لأننا
ضعنا نصب أعيننا القصة الغربية في
صياغتها الخاصة بها ، وإظهارها المرسوم
لها ، ورجعنا نتخذها المقياس والميزان ،
وفتشنا عن أمثاله في أدبنا العربى ، فإذا هو
قد خلا منها أو يكاد وشد ما أخطأنا في هذا
الوزن والمقياس ، فلأدب العربى قصص
ذو صيغة خاصة به ، وإطار مرسوم له ..
وهناك أيضاً في المقارنة عنصر الزمن ،
فإذا وضعنا في اعتبارنا أن الرواية الغربية
الحديثة لم تتوافر لها مقوماتها الفنية إلا من



عبد خضر



محمد غنيمي هلال



فارأوى هو «الخارث بن همام» والبطل «أبو زيد السروجي» .
والراوى والبطل يتكرران في كل مقامة ،
وهما الرابط الوحيد أو الوحدة الواحدة بين المقامات كلها .

ونرى البطل في مقامات البديع والحريزى يتخذ أشكالاً ويظهر في أحوال مختلفة ، قد يكون ناعداً اجتماعياً أو سياسياً أو أدبياً أو لغوياً ، ولكنه دائماً محتال متسول ، يحصل على المال بالحداق والحيلة ليوفر لنفسه للذة واللذة ، وهو دائماً أديب بليغ حاضر البديهة يرنجل الكلام المطابق لمتنقى الحال ، من مثوراً ومنظوماً ، ويستشهد بالمأثورات من آيات وأحاديث وحكم وأمثال وأشعار ، ويعطينا كل من أى الفتحة الإسكندري وأبى زيد السروجي نموذجاً للأديب البأس فى ذلك العصر ، الذى يحتال على كسب الرزق بالآداب والشعر ويغيرهما ، فهو يرى أن الزمان قد حرمه وأعطى غيره من لا يستحقون ، فلا بأس عليه أن يحتال ويلبس لكل حال لبوسها ويدور مع الزمان ، ويقول :

ومحك هذا الزمان زود
فلا يخزرك الغرور
لا تلتزم حالة ولكن
هو باليهالى كما تلود

وتشتمل المقامات على وصف للمغامرات وأحوال الناس في عصرها ، ويقول الحريزى في مقدمته إنه قصد من تصوير الشر والمفاسد التحذير منها والتنبيه إلى خطرها ، وهذا مماثل ما صرح به كتاب الواقعية فى الغرب ، إذ قال « إميل زولا » إنه إنما يصور الشر ليهلك ناقوس الخطر للمجتمع كى يتلافى إنتاج مثله ، وقال «بلازك» إنه لن من وراء تصوير صنوف الشرنائيات لا تقل مكانة عن أحلام الرومانتيكيين فى أديم .

ويقارن الأستاذ فخري أبو السمود بين مقامات بديع الزمان وبين أشباهها فى الأدب الإنجليزي فيقول فى سياق حديثه عن تضيق الأدب والثقافة فى القرن الرابع الهجرى :
«فبدت تنمو ببلودر القصة الفنية التى تدرس المجتمع وتحلل الشخصية وتبتم بالتصميم الفنى والفكرية الموحدة ، ويبدو كل ذلك فى مقامات بديع الزمان ، فهذا الكتاب يمثل فى العربية من هذه الوجهة مكان أديسون وستيل فى الإنجليزية ، وقد أبدى فى ثنائيا مقاماته من نفاذ النظرة وبداعة الوصف وبراعة الفكاهة وتترع الموضوعات ما هو جليلر بأسمى أنواع القصص ،

القرن الثامن عشر ، ونظرنا إلى قصص عربية وضعت قبل ذلك كثيرة هنترة وسيف بن ذى يزن وحمزة البهلوان ، فلنا نجد هل فى مستوى فى لا يقل عن أمثاله المعاصر له فى أدب الغرب ، بل إننا نرى قصة قصة حمزة البهلوان قد توافرها لكثير من المقومات الروائية التى حدثت بعد فى روايات الغرب ..

ولابد لنا - ونحن نعتبر بنظرنا السريعة أطوار القصة فى تراث العرب - أن نقف عند آخر فن منها قبل العصر الحديث ، وهون المقامة ، لأنه أشبه بموضوعنا وهو القصة القصيرة ، ولأنه - كما سئرى - كان له شأن مهم فى محاولة تطوير القصة العربية والعبورها إلى القصة الحديثة .

المقامة معناه فى الأصل المجلس ، ثم سميت بها الأحذوة التى تحكى فى مجلس . وأول من ابتكر المقامات بشكلها الفنى المعروف ، وأطلق عليها هذا الاسم ، هو بديع الزمان الهمزلى فى القرن الرابع الهجرى وتابعه فيها الحريزى كى قاف فى مقدمة مقاماته :

ويعد فإنه جرى ببعض أنبديا الأدب الذى ركعت فى هذا العصر ربح ، وخبت مصايحه ، ذكر المقامات التى ابتدعها بديع الزمان وصلافة همدان ، فأشار من إشارته حكم ، وطعته غنم ، إلى أن أنشء مقامات أثرو فيها البديع ، وإن لم يدرك الطالع شأو الصليح » .
ويقوم الشكل الفنى للمقامة على حادثة قصيرة يتخللها حوار ، وتقص مغامرة يروها راو عن بطل ، ويصف تغلات ومشاهداته وأعماله ، ويحكى أقواله . كل ذلك فى أسلوب جزل أنيق مسجوع .

والراوى فى مقامات بديع الزمان هو «عيسى بن هشام» والبطل «أبو الفتحة الاسكندري» أما فى مقامات الحريزى

عمود تيمور



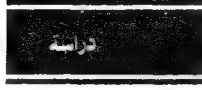
واخترع شخصيه أبى الفتحة الإسكندري فكان على الأرجح المؤلف العربى الوحيد الذى اخترع شخصية شائعة واضحة من صنع الخيال المجرد ، ولم تكن شخصيات المقامات التالية فيها بعد إلا نسخاً مكررة منه لا ابتكار فيها ، وشخصية أبى الفتحة الإسكندري تعين من مراحل تطور القصة العربية نفس المرحلة التى تعينها شخصية سير روجر ديكبرى من تطور القصة الإنجليزية . فمقامات البديع فى الأدب العربى بمثابة مقالات أديسون وستيل فى الأدب الإنجليزي ، تعين بدء ظهور القصة الفنية الاجتماعية التحليلية ، بيد أن تطور القصة العربية وقف عند هذا الحد لا يتخطاه ، ولم يبلغ مرحلته التالية ، لأن الأسباب لذلك لم تكن مكتملة .

وقد أخذ النقاد الحديثون على المقامات - بحث - أن الطاقة فيها موجه أكثرها إلى المحسنات والحلية الفلسفية والأسلوب المصطنع الألفاظ اللغوية وما إليها ، مما يطغى على مضمونها القصصى ويحول دون تأثيره فى نفس القارىء .

على أن ذلك - أقصد العناية الزائدة بالمحسنات والشكل اللغوى - كان طابع العصر فى الأدب بوجه عام ، فلم يكن مقصوراً على المقامات . وقد ظل هذا الطابع سائداً حتى الجبل المائى فى ثلثيات الأديبة ، سواء فى المقامات التى ظلت تكتب حتى العصر الحديث وفى الكتابة على وجه العموم ، وسئرى هذا الامتداد فى المحاولات القصصية الأولى .

من كتاب « القصة القصيرة فى مصر منذ نشأها حتى سنة ١٩٣٠ »

القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١١ - ١٩



ابراهيم زكي خورشيد عالم موسوعي فقده

محمد قنديل البقلي

القي ، وإذا هو يصحب كبار الملحنين ،
وإذا هو يعجب بشيخهم حينذاك المرحوم
زكريا أحمد ، وإذا هو له تلميذ وصديق ،
وإذا هذه الصداقة تدوم إلى أن ترك زكريا
أحمد الدنيا ليلقي ربه .

وكان ابراهيم خورشيد لصديقه زكريا
وفياً الوفاء كله ، لا يكاد يمر يوم دون أن
يلقاه ، ولا يكاد يمر يوم دون أن يكون
الشيخ زكريا في بيت خورشيد .

وكان المرحوم الشيخ زكريا ، شيخ
المحدثين ، كما كان شيخ الملحنين ، وكان
إبراهيم خورشيد ذا ذاكرة واعية ، من أجل
هذا رعى عن الشيخ زكريا الكثير ، وكنت
إذا جلست إلى خورشيد تستمع إليه وهو
يحديثك حديث زكريا ، وروايته عنه فكانت
تستمع إلى زكريا نفسه ، وكان زكريا هو
الذي يحديثك في خفة روحه وسلاسة منطقته
وسحراته وسكاته .

هكذا مضى صبا ابراهيم خورشيد
عملاً ، لم يفسح له أن يعيش عيشة الشباب
اللاهي ، وكما كان صباه كان شبابه ، وكما
كان شبابه كانت كهولته ، لا يخرج من
ميدان العلم إلا إلى ميدان الفن ، وأذكر أن
حين صحبته وكنا معاً في الحفل الثقافي كنا
نقضي يومنا في الأول حتى إذا ما أظننا
الليل ، وكنا نعمل معاً ليلاً لا نغادر المكان
إلى بيتنا ، بل كان لا يذله إلا أن نلجس
السطر الباقي من الليل بين الرسامين ،
يعيش بينهم يشاركونهم هو رأياً وشاركهم
سماحاً .

وهكذا كان ابراهيم خورشيد لا يعرف
الراحة يخرج من حياة عاملة إلى حياة أخرى
عاملة ، ما عرفته جنح إلى حياة لاهية
أبد .

ومن هنا كان إبراهيم خورشيد موسوعي
الثقافة . ولعل الذي زاد من موسوعيته
اضطلاعاً وزملاء له ، بترجمة دائرة المعارف
الإسلامية وكان هذا منذ أن تخرجوا في
الجامعة .

وحديث هذه الموسوعة وترجمتها لا يبد لك
من معرفته ، فدائرة المعارف الإسلامية ،
دائرة تناولت ما يخص الإسلام جمعت
فراحت ، أعني أنها لم تترك شيئاً ليس
الإسلام ، من قرب أو بعد ، وإلا كتبت
عنه كتابة ملحة ، وإن جاءت موجزة وقد
ذكرت لنا المصادر العربية ما غاب عن كثير
مننا بعضه .

وقد كان حزنه كبيراً حين فقد أعمامه
وأخواته ، كما كان كبيراً حين فقد أختين من
أخواته ، ثم كان الحزن أشد حين فقد أمه .

وأراني بعلمت بك شيئاً عن حديث صباه
الذي بدأت به ، لقد عاشه ابراهيم زكي
خورشيد ، أو قل عاش جلّه في ظل أبيه ،
لذا كان سوياً في كل ما يفعل ، جاداً في كل
ما يأتي ، تلميذاً مرموقاً يطمع في صحبته كما
كان صحبه الذين التف شملهم يشمله على
سيرته ، لا تذكر لهم إلا كل خير ، كما
لا تذكر لهم معهم إلا كل خير .

وهكذا مضى حياته في المرحلتين
الأوليين من التعليم ، الابتدائية والثانوية
بين الأوائل حتى إذا ما تأهل لدخول
الجامعة ، كان فقدان الأب ، وأمضى
ابراهيم خورشيد حياته الجامعية ، كما
أمضى حياته الابتدائية والثانوية لم يته
ما فقد ، بل زاده هذا مثابرة وجداً ليحقق
أبيه فيه ما يمتناه .

أما عن غير هذا من أحاديث الصبا ،
فصحبك عنه أن الشاب كان مرحاً في
التزام ، حلو النكتة ، خفيف العشرة ،
طيب اللسان ، لذا كان محباً إلى عارفه .

ولقد كان له إلى جانب دراسته ميل إلى
الموسيقى ، فلذا هو يدرس ، وإذا هو يكون
عازف بيان ، وإذا هو يتعمق في هذا الوسط

لم أعرفه صبياً فأحدثك عن هذا الصبا
معاناة ومعالجة ، ولكني استطيع أن أحدثك
عنه قليلاً ، فكم جلس إلى رحمه الله ، وكم
حدثني عن هذا الصبا ، وكان حديثه عنه
حديثاً صريحاً لا تحس فيه المغالاة ولا البعد
عن الواقع ، لأننا عهدناه حياته التي عشناها
معها ، لا يغالي ولا يجانب الحق ، وكان
القصد والصدق منهجه في هذه الحياة .

لقد كان هذا الصديق هو إبراهيم زكي
خورشيد ، ولقد أمضى صباه كما حدثني في
ظل أسرة رهباً يسالجد والحرصم
والاستقامة ، ولم تكن الأم على غير هذا ،
فلذا الأبناء على هذا كله لا تعرف في واحد
منهم حيلة عن صفة من تلك الصفات .

وفي ظل هذه الصفات ، أو قل في ظل
هذين الأبين اللذين لها هذه الصفات ،
نشأ إبراهيم زكي خورشيد وكان خالص
حسناً هو أصغرهم ، من أجل هذا لم يكد
يفقد أباه ، وكان من كبار المهندسين
المحوظين حتى وجد من أخيه الذي كان
يكبره ، ومن أخواته البنات الثلاث وإلى
جانبهم الأم ، ما فقدته ، ولذا هم جميعاً
يمرضونه بحنانهم ما فقدته ، لهذا عاش
ابراهيم زكي خورشيد يتعمق في أخيه روح
الأبوة ، كما عاش يكن لأخواته البنات ودّاً
لا ينقل عنه رده لأمه .

ودلتنا كيف يكون البحث وكيف يكون الاستقراء ، وكانت هذه الدائرة مرجع الباحثين المتمكنين من الانجليزية ، لذا كان عزيزاً على الكثيرين الأفادة منها والانتفاع بما فيها .

وحيث سحر ابراهيم خورشيد ، وقلة معه من أصدقائه للقيام بترجمة هذه الدائرة عن الانجليزية ، كان هذا حدثاً له خطره ، وكمن هوون الكثير من أقدامهم عن هذا العمل ، ولا يزالون في أول الطريق ولكن الزمن دلتنا بعد على أنهم قاموا بهذا العمل على خير وجه ، وإذا هم يقرون لعملهم هذا مراجعة ، وما أكثرها ، ثم ما أندرنا ، وإذا هم يستأجرون شقة تسع هذه المكتبة أولاً ، ولكنناهم ثانياً ، وكانوا خمسة ولثلاثين ثالثاً ، وكان هؤلاء الزائرون هم الذين تسند إليهم الترجمة لبعض المواد .

فلقد كان من المواد ما يحتاج إلى شخص لهذا ، وكلف هذه الجماعة هذه المواد إلى مختصين أو يجل ثم قاموا هم بترجمة الكثير ، ولم يفهم أن يستأنسوا بأراء العلماء إن كان لابد منها حرصاً منهم على أن يخرج هذا العمل على صورة حقة ، وكمن من موضوعات جنع فيها المستشرقون الذين وضعوا مواد هذه الدائرة بعض الجروح لهذا كان لابد من معقبين من رجال الدين ، وأنت حين نقرا أعداداً من هذه الموسوعة بعد ترجمتها ترى كثرة من هذه التعقيبات .

وأحب أن أذكر على ما بعيداً فاقول لك إن الموت قد اختلف بعض أفراد هذه الجماعة وأن بعضهم شغلته الحياة شيئاً ، فلم يفرغ لهذا العمل فراقه الأول ، وأن الموت قد عدا أيضاً على بعض الشيخ الذين كانوا أكفاه ما يستعاض بهم ، فأول أعياه هذا العمل تقع على عاتق قلة من هذه الجماعة كان المرحوم ابراهيم خورشيد في مقدمتهم . ومضت الدائرة تصدر تباعاً بهذه الجهود الخفية لهذا البطل الراحل وزميل له هو الدكتور عبد الحميد يونس ، أم الله في عمره .

وماهى هذه الدائرة بين يدي قراء العربية منها اليوم ما يثل شطراً منها ، ترى هل تكتب الأيام ما بقى لها من أشطر الخروج إلى النور ؟

وإننا لندعو أن يرزق الله الدكتور عبد الحميد يونس العمر الطويل والقدرة الثابتة ثانية كي يمضي بأداء تلك الرسالة الجليلة

التي فقدت رسولا من رسلها التي كان المحور الذي عليه تدور .

من هنا نستطيع أن نعرف لما كان المرحوم ابراهيم خورشيد موسوعي المعرفة ، ومن هنا نستطيع أن نعرف لما كان المرحوم ابراهيم خورشيد خير رجل للإدارة الثقافية .

لقد ترك المرحوم ابراهيم خورشيد وزارة التربية والتعليم إلى وزارة الثقافة وكان في الأولى مديراً لإدارة الترجمة وإذا هو في الثانية مديراً للإدارة العامة للثقافة ثم رئيساً لمجلس إدارتها وحسبك أن ترجع بصرك إلى الوراء قليلاً لترى كم مشروعا ثقافيا وضع أساسه المرحوم ابراهيم خورشيد غمرت الأسواق الثقافية عندها غدا هي مادة ناعمة لكل قارئ صغرى كبر .

لقد كان ما فكر فيه المرحوم خورشيد من إخراج دائرة معارف إسلامية تتولاها أقدام عربية بدلاً من تلك الأنلام الغربية امتداداً لموسوعته . وأذكركم أحد هذا المشروع وكمن هيا له ولكن القدر عاجله ولم يمض فيه حياة كانت كلها دأب وعمل لا يعرف الابطاء ، أعطى عمله أكثر ما له من جهد ووقت لا تمنيه شئونه الخاصة ولكن بعينه عمله الذي كان كله من أجل الدولة وللدولة . ولو أن هذا الجهد كان له خلاصا لمجد له الطريق لأن يكون صاحب مؤسسة كبيرة للنشر ، ولكن المال لم يكن بعينه وإما كان بعينه أن يوطد أركان الثقافة في مصر في ظل سلطة تلك ، وهذا أقدر الثقافة أن تحيا وأقدر لها أن تمتنع وتعيش .

هذه الصرامة على نفسه تبعثها صرامة منه على من حوله ومن هنا كان تفور بعض الناس منه ويرى بعض الرؤساء به لأنه كان لا يسرق في تلك الصرامة بين رئيس ومرعوس . ومن هنا أوتى المرحوم ابراهيم خورشيد من مرعوسيه وروسائه ، وكان هؤلاء الذين آذوه مرعوسين وزرؤساء كانوا لا يستطيعون أن ينكروا عليه علمه وجهده وأخلاصه في العمل .

لقد كان جاداً لا يعرف إلا الجهد ، وكان فنيا لا يعرف إلا الوفاء ، وكان خالصاً لا يعرف إلا الاخلاص ، فإذا ما وجد نفرة هنا أو هناك برم وضافت نفسه ولا يستطيع أن يكتم وكان هذا مصدر للتقوى عليه .

وما كان أغناه في آخر حياته أن يبدأ شيئاً ويفرغ عملاً يرفقه ، ولكنه ما لبث أن

أضاف إلى شواغله شاعلة مرفقة فاذا هو يؤسس لناد موسيقى ، سعى إليه وحده ، ووقع على مكان مختار له وحده وضم حوله رملاء له وجهده وحده ، فإذا هو بين يديه ناد ملء بحبة موسيقية سعى فيه جهده لأن ينشئ للموسيقى العربية ، تلك الموسيقى التي كان يشقها ويريد لها ألا تنطفئ عليها الموسيقى الغربية .

وكان هذا جهداً جليداً بذلك على موسوعيته على وقتنا الذي لم نعرف الحدود وهذه كلها جهود كانت للصالح العام ولم تكن لذاته أعني أنه يوسمه بتلك الثقافة أن يعيش للتأليف والترجمة وما كان أندرته عليها ، ولكنه كما قلت لك ، كان رجلاً عاملاً لا خاصاً ، وهو مع الأولى قليل الغنى قليل القناد ، ولكنه أثر الثانية على الأولى لأنه كان رجلاً للناس لا لنفسه ومن كان كذلك كانت طهارة اليد أولى صفاته .

وهكذا كان المرحوم ابراهيم خورشيد ، لذا خرج من الدنيا ولم يخلّف دافقا ، على الرغم من تلك الجهود الكثيرة الواسعة التي حدثتكم عنها ، والتي كانت كقذبة بأن تجعل منه رجلاً ذا فراء ، كما قلت لك قبل وحسبه أنه إذا ذكر ذكرت له : دائرة المعارف الاسلامية التي تنشذ اليوم من ينمها

وسلسلة اعلام العرب التي نرجوها هي الأخرى كما بدأت والمكتبة الثقافية ، والتي نرجوها هي الأخرى المضي كما بدأت ومجلة تراث الإنسانية التي نرجوها أن تعود الى سيرتها الأولى والمختار من كتب مترجمة مسرحيات وغيرها

هذا بعض ما نذكرك به أيها الراحل الكريم ، ربك الله رحمة واسمة وألمم المؤمنين بما كمن خير أن يجلدوا اسمك على تلك المنشورات الثقافية ليضيئوا إلى العالوين :

أشأها ابراهيم زكي خورشيد بهذا واجب من واجبات الوفاء العلمي ، حبذا لو أبتع في كل ما هو مماثل ،

توفي كاتب هذا المقال إلى رحمة الله يوم ١٣/٥/١٩٨٧ وكان هذا آخر مقال

خطته يده

مدير المصنع الذباح قطع عيشي (٢)
ومن ناحية أخرى ، فقد استخدم
العبارات استخداما خاصا على نحو
ما يستخدمها العامة مثل (لا مؤاخلة) في
قوله :

واحضن وادرب ع البلاد
مطر غزير ،
ينزل يرخ يرخ ، عل قرعة بنات
أخت البشر
يتسبوا ، ويتسبوا
ويقروا لاسين - لا مؤاخلة
طراطير (٣)

(٣)

وفي شعر صلاح جاهين حشد هائل من
الكلمات العامية النمطية ، وبعد استخدام
مثل هذه الكلمات سمة لغوية أسلوبية
أساسية ، فهو يستعير بها - في أغلب
الأحيان - في التركيز على معان السخرية
والتهكم عن الأبيات أو الجمل الكاملة .
ومن أمثلة ذلك كلمة (غشيشي) في قوله :

مدير المصنع الذباح قطع عيشي
يقول لي عشان جريمة أبة
ويتزل أمثلة يسألها غشيشي (٤)

وقد يستغل بعض الكلمات التي تلتصق
بالعامية الشغلية ، أو التي يكثر دورانها على
ألسنة بعض الطبقات الاجتماعية مثل كلمة
(مجدع) في قوله :

وسع ياجدع وسع
للشبان المجدع
وسع ياجدع وسع (٥)

أو كلمة (الأكادة) ، وهي من
الكلمات المصرية العامية الفصح ، في
الرباعية التالية :

أيوب رماه البين بكل العلل
سئين مَرَّحمان وعنده شلل
الصبر طيب .. صبر أيوب شفاء
بس الأكادة مات بفعل الملل
عجسبي !! (٦)

وقد اشتمل شعره على كلمات من
لهجات مصرية عدة ، غير اللهجة
القاهرة ، مثل (حدانا) في قوله :

الحير حايقي حدانا في البلد ياما (٧)
وتجمل جرأة صلاح جاهين اللغوية في
استخدام بعض الكلمات العامية
الصوفية ، التي تعبّر عن السخرية أو
الاستهجان الصريح ، ومن ذلك كلمة (ها
أو) في قوله :



صلاح جاهين والعامية الفصحى

د. محمد العبد

(١)

طول ماعشنا همناش حوشنا
المساكين والأكل ناتفين ريشنا (١)
كذلك فقد وقع في شعره من التراكم
لللغوية العامية الجائزة عدد غير قليل ، ومنها
(قطع عيشه) في قوله :

بعد صلاح جاهين من أبرز شعراء
متروسة الشعر العالمي في أدبنا الحديث ،
فقد زود المكتبة الأدبية بطائفة من دواوينه ،
التي صدرت شاهدا على مراحل الكفاح
الوطني في تاريخنا الحديث ، وعلى معاناة الإنسان
الشعبية المصرية ، وعلى معاناة الإنسان
المصري والعربي في شتى مجالات الحياة .
ويحفظ العامة وخاصة كثيرا من أشعار
صلاح جاهين التي غناها كبار المطربين ،
من قصائد غنائية مختلفة .

وقد استطاع صلاح جاهين من خلال
تلك الدواوين أن يكون لنفسه لغة شعرية
خاصة . تتميز به أو يتميز بها عن سائر شعراء
تلك المدرسة . فها هي سمات تلك اللغة
وما هي أهم خصائصها ؟

(٢)

لقد اتسع صلاح جاهين لعدد من التعبيرات
اللغوية العامية ، التي أقاد منها في شعره
إلسادة عظيمة . ومن هذه التسميات
ما يدخل في إطار التكنائيات اللغوية التي
توصل المعنى بأقل عدد ممكن من الألفاظ ،
ومنها (تف ريشه) في قوله :



الحلق رابعة جاية
والدنيا لشه حية .
مليانة باها أو ،

وزعن القهوجية (٨)

أو كلمة : (استخض) في قوله :
استخض على لون الأصفر
والفقر ، والخوف ، والمرض (٩)

(٤)

ويبدو في كثير من الحالات ميل صلاح
جاهين إلى الخروج على بعض الصيغ المألوفة
في العامية ، وتقاجنا بعض الصيغ بغيراتها
أو بطرائفها . وعناصر المفاجأة والغربة
والطرفة تعد جميعها عناصر أسلوبية
ضرورية للغة الأدبية بلغة ، ولغة الشعر
بخاصة ، فهي تثير فينا الدهشة والتأمل من
ناحية ، وتظهر لنا مهارة الشاعر وقدرته على
الحلق للغة والابتكار من ناحية أخرى .

والحق أنه ينبغي هنا الإشارة إلى أن
بعض تلك الصيغ المبكرة أو الخارجة عن
المألوف ، قد لا تلقى مثل هذا الإعجاب
والاستحسان كالجمع (مكابن) في قوله :

كلنا موضوعين على ضبة فاجرة : (١٠)

لقد حاول الشاعر - أحيانا - أن يشتق
لنفسه اشتقاقات خاصة ، بل ربما كانت
اشتقاقات مقصورة لذاتها ، أراد بها الحلف
عن اشتقاقات العامية المألوفة وصيغها .
ومن ذلك الجموع (حجابير) و (حباير) في
الرباعية التالية :

نظرت فوقى للنجوم وأنا ساير
رجلها عتوت في الحفر والحجاير
بقيت أقول على التراب يا سلام
مش يس عبرة أخذت لكن عباير
عجيبى !!

وما يدل على ميل صلاح جاهين إلى
الصيغ المبكرة أو غير المألوفة إكثاره من
الكلمات والأبنية الطرفية التي نشأت عن
طريق التحد اللغوي بمناه العام ، أو عن
طريق التلاعب اللفظي ، مثل (سلملم)
من (سلام) في قوله :

يا سلملم لو أعتز في حبيب
ده أنا أرقص من الأعجاب (١٢)

(٥)

هكذا اعتمد صلاح جاهين على معجم
العامية ، واستطاع توزيع عناصره في شعره
وتوظيفها توظيفاً شعبياً عجمياً . ولكن
شعره قد اشتمل - من ناحية أخرى - على
كثير من الفصحى ، والتي لا تكاد تصنفها

اللغة العامية في أية حجة من اللمحات
الصربية ، وقد نرى مثل هذه الألفاظ ناشرة
عن سائر الألفاظ العامية الحقيقية التي
تتكون منها الجملة . وهذا (النشاز
للغوى) مرده إلى خروج الشاعر عن
مستوى لغوي معين هو العامية المألوفة ، إلى
مستوى لغوي آخر يختلف هو اللغة
الفصحى أو المتخصصية . وربما كان
التخصص لغرض فني بما مقيولا ، ولكن
السبب لا يقتله المتذوق هو هذا الخروج
المفاجئ إلى حل الفصحى .

ويكثر في أشعار صلاح جاهين مثل هذه
الألفاظ من النوعية السابقة على نحو
ملحوظ . وتلك سمة لغوية عامة في الشعر
العامي الحديث . نجدها عند كثير من
الشعراء ابتداء من (بيرم التونسي) وعند
من أتى بعد صلاح جاهين مثل (عبد الرحمن
الأبنودي) و (سيد حجاب) وغيرهما .

ومن الأمثلة على ذلك :

(١) كلمات معجمية . كالأنعمال
(سحق) و (سار) و (رأى) و (أتم) في
قوله :

الحرب سحقتم أملهم ..

لما صبح في خيالم
زى الرمال يخوضوها
زى الطحين إلى جالم (١٣)

وقوله :

والعياق واقفين ولا يفكروش
الحما يهزروا
قبل ما يسير الزمن ويكبروا
والزمن عايز يسير (١٤)

وقوله :

عيني رأت في نواحي دنشواي أفراح
لما ألقى للمشاقق فيها راح وانزاح (١٥)
وقوله :

ع النيل تقيم سد على هناك ورا أسوان
(١٦)
أو قوله :

الحير يا يحيى حدانا في البلد يا ما
لما تزيد الفيضان وتقيم مصانعنا
الحير يكتفى الجميع ونعيش بكرامة (١٧)
ولا شك أن وجوب نطق (القاف) في
الفعليين (سحق) و (أتم) صوتاً لهما على
نحو ما في الفصحى ، مما يزيد من وضوح
حدة الخروج عن العامية إلى الفصحى .
وفي غير القول أن نطق (القاف) كالهمزة
(في العامية المصرية) في مثل هذين الفعلين
يبدو غريباً أو غير مألوف لارتباطهما بالمعجم
اللغوي للفصحى .

وقد يبدو نطق (القاف) همزة في فعل
بمعنى مقبولا في صيغة العامية ، كقول :
طلع الحديد م الصخور ومصانع انتابت
(١٨)

ومن الكلمات المعجمية كذلك الاسماء
(قناب) و (لحو) و (ساق) في قوله :

وكان يد الحرب نازلاً له
تكشف قناب الغش عن وشه
أفندي أنا
يا عندي على المشقة عشه (١٩)
وقوله :

تجمل له مهد من جدائل شعرها وتدفه
في صدرها (٢٠)
وقوله :

سلام يا جديع
سلام ع الأيدين إلى بتقول كلام ،
سلام ع السبلان إلى مشدونة زى الوتر
(٢١)

ويبدو هذا الخروج كذلك في استخدام
بعض الحروف والأصوات التي ترتبط
بالفصحى ، ولم تألفها العامية ، كاستخدام
(ال) في مقابل (لـ) في قوله :

الرمل يسفن ويريد
وهو هائم مشرد
مع الطابور إلى رايح
إلى المعبر المجرد (٢٢)

واستعمال (الأ) الاستفاحية في قوله :
ألا يا جزاير قري شولى نمرى
كده راح تكون النصره في وهران
ألا يا فلسطين انظري واعرى الدوا
وكيف الحياة ترتد في الشريان (٢٣)

واستخدام الاسم الموصول (من) في
الرباعية التالية :

فصل المسح قدمك يا حافى القدم
طوى لن كاتنا عشاكن خدم
صمت لك نملك أنا يا أخى
مستق أبه .. تقاوم تلوس العلم
عجيبى !! (٢٤)

واستخدام اسم الإشارة (هذا) في قوله :
أما يا سلام
بقى بعد الطارير ، والبكا ، والروميا ،
لو هذا الرأس ما ظهرش
لو هذا العلم - إلى احنا بنستنا -
ما حفرش (٢٥)

فصلى الطرف (حول) في صورته
الفصحى في قوله :

لكم السلام ، يا ملفوفين حول الهيب
(٢٦)



او (كاف التشبيه) في قوله :

القاهرة ، والناس في كهف الليل ديدان
آدم وحوا يبقروا توفيق الحكيم
غنا لها يشرف كرد غنت له عجم
وديت أنا من فوق بجواب الجواب
وتخرجت كالعنقود من كرم العلم
قطرة حياة معلومة من ضرع السحاب (٢٧)
وما يظهر هذا الخروج كذلك استخدام
بعض الكلمات في صيغ معينة ، كاسم
المفعول في قوله :

والشار عده كل شيء في للميع (٢٨)
واستخدام الفعل (امتلا) دون تخفيف
الهزة في قوله :
نوار ، نهزك يا ناربخ ، تنطلق
نحكم عليك يا مستحيل تنخلق
تؤمر رحابك يا فضا ، تغتله (٢٩)
ولعل القافية هي المسؤلة من وجوب نطق
هذا الفعل على ذلك النحو .

(٦)

وقد وقع في شعر صلاح جاهين ألفاظ
أخرى من صيغ معينة لا تكاد تعرفها العامة
مثل (دمع) في قوله :

موجود على الأرض دمع كثير وله اسباب
في عيون مرات الشير الى شبكها وغاب
(٣٠)

(والنخل) في قوله :

والبخ فوق النخل يظهر ويعقد
لما تبقى الشمس حامية (٣١)
ولا تكاد العامة المصرية تستخدم تلك
الكلمات في تلك الصيغ ، فالكلمات
(دمع) و(نخل) يقابلها في اللغة العامة
(دموع) و(نخل) .

وربما استخدمت الكلمة في صيغة
لفصيحة لا تنفر منها العامة في بعض
الحالات ، مثل كلمة (الرجال) في قوله :

أصبحوا الصبيان رجال
والبنات طلعت على صدورهم بزاز
واستحق لهم جواز (٣٢)

ولعل في استخدام (رجال) على هذا النحو
بدلا من (رجالة) ما يوحي بالتأكيد على
معنى الرجولة الحقيقية واحترامها .

(٧)

من ناحية أخرى ، قد يبرز الخروج عن
مستوى العامة اللغوى الى مستوى
الفصحى استخدام بعض الكلمات التي
تستعير منها العامة بكلمات أخرى ،
فالعامة تعرف (الورد) أو (المورد)

ولكنها لا تكاد تصرف (الأزهار) التي
استخدمها صلاح جاهين في قوله :
والبنات طلعت على صدورهم بزاز
واستحق لهم جواز
مسحوا توب الفرح من نور عينهم
غرزوا فيه الغرز
غرزوا الأزهار في ديل الفساتين (٣٣)

(٨)

وقد يستخدم صلاح جاهين بعض
الكلمات استخداما غنيا خاصا ، وهو هنا
عبارة عن تضامح أو محاكاة للفصحى
لأغراض مقصودة لذاتها ، فقد جعل
(العلن) في (الليلة الكبيرة) يستخدم
الفعل (يوجد) بدلا من (فيه) اظهارا
لمحاولته محاكاة الفصحى ، في قوله :
الليلة الكبيرة السرك تعالوا دى فرجة
تساوى جنبه قولوا هيه .

مناسبة هذا المولد يوجد برنامج سواريه
قولوا هيه (٣٤)

ومن ذلك أيضا (الطلبات جميعا) بدلا من
(كلها) ، لما توحى به الأولى - لارتباطها
بالفصحى - من معنى السخرية والتهكم :

الست مرات البيه
دوت الحزمة عليه
قال ايه ..

ما يقاش يجيب طلباتها جميعا ليه ؟ (٣٥)

(٩)

والحق ان معجم صلاح جاهين الشعري
قد اتسع كذلك لألفاظ أخرى فصيحة ،
تبدو اليوم مألوفة نسبيا في استخدام
العامة . . ولا ريب ان مثل هذه الألفاظ قد
انتقلت الى العامة عن طريق محاكاتهم للخاصة
من المثملين والمتقنين ، أو عن طريق
استخدامهم لما شاع وكثر استعماله منها .

ومن أمثلة تلك الألفاظ في شعر صلاح
جاهين (استهزاء) و(استمشزاز)

و(فارقة) في قوله :

وأنا مجرد ثلاث كلمات على الأوراق
أسأبنا أنا ووالدى
واسم الله اترحم جدى
ما يسألنيش ويسأل نفسه باستهزاء عن
الأوراق

وعن أثبات

يمستندات (٣٦)

وقوله :

لاجىء قابليتة في غزة
وله عيون مشمترق (٣٧)

وقوله :



صلاح جاهين

الكل نزلوا ركبوا

عربيات فارقة

ان فروا ولا اكسوا ،

الكل أمة (٣٨)

والحق ان الخروج أو التداخل بين
المستويات اللغوية في الصور التي اشتملت
عليها الفقرات الثلاث الأخيرة ، مما يقابله
الدوق اللغوى ولا يجد فيه غضاظة أو نشاز
ظاهرا ، وإنما هو - على الأحرى - مما
تبرره ، بل توجيه ضرورات التعبير الفني
الشعري .

ولا نظن أننا نجاوز الحقيقة اذا قلنا ان
تلك الضرورات عند صلاح جاهين قد أدت
به الى تشكيل لغة شعرية خاصة ، يمكن ان
نسبها باسم (العامة الفصحى) !

(١٠)

من ناحية أخرى ، فقد وردت في شعر
صلاح جاهين بعض التراكيب النحوية التي
تخرج عن المستوى العامية اللغوى الى
مستوى الفصحى عروجا واضحا .
ويستطيع القارئ - بيسر - ان يتعرف على
مثل تلك التراكيب . ومن أمثلتها :

(١) بعض الحالات الاعرابية التي لم تألفها
العامة كحالة النصب على الحال في مثل
قوله :

كان برضه أمشيزى د ،

كان برضه فبراير كده ،

قمننا جوعا حاشدة ،

سلامنا أنشودة فدا (٣٩)

ومن ذلك التمييز والحال للتصويان في
(دما) و(مرغيا) في الرباعية التالية :

عجبي عليك .. عجبي عليك يا زمن
يا بو الدوع يا مكي عيني ما
أزاي أنا اختار لروسي طريق
وأنا إلى داخل في الحلية مرغيا
عجبي (٤٠)

ولعل الغافية هي المسئلة هنا عن ضرورة
استخدام هاتين الكلمتين في تلك الحالة
الارباعية .

(٢) النفي بالأداة (ل) ، ويتردد ذلك في
حالات غير قليلة من شعره ، كقوله :

حسرة عذارى حزان
ع الخوخة والبرقانة
ألى الشيبان لم تقفها
والموت خطفهم خوانة (٤١)

لقد اقرب صلاح جاهين في كثير من
اللغة القصصى اقترابا شديدا ، وسمت
لفنه عن العامية الدارجة المألوفة إلى
ما أسميناه بالعامية الشعرية أو القصصى :
نقظا وتركيبا (٤٢) . وتقدم لنا رعاياه -
بخاصة - نموذجاً فريداً لتلك اللغة . ومن
ذلك الرباعية التالية :

إنسان إيا إنسان ما أبهلك
ما أتفكك في الكون وما أمالك
شمس وقمر وسديم وملايين نجوم
وفاكرها يا مولاهم غلوة لك ،
عجبي !! (٤٣) أو قوله :

وأنا في الضلام .. من غير شاع يحكه
أقف مكان يخوف ولا أتركه
ولما يجي النور وأشرف الدروب
احسار زياة .. أيم أسلكه
عجيسى (٤٤)

أن مثل هذه اللغة لا تكاد
تختلف عن القصصى الخاصة
إلا في ترك الأعراب وفي الاشتغال
على بعض الالفاظ القليلة من
معجم العامية . أما النسيج
اللغوى العام فهو نسيج فصيح بين
الفصاحة . وهذا مما يهرن -
بوضوح - على قدرة صلاح جاهين
على تقريب المسافة الفاصلة بين
العامية والقصصى ، وخلق تلك
اللغة الشعرية الخاصة التي
أسميناها بالعامية القصصى .

وبناء على ذلك ، فهل لنا أن نزع
أن شعر العامية يمكن أن يساهم في
نشر القصصى على السنة العامة
على نحو تدريجى غير مباشر ؟

(٢٣) على الرباعية ، عن القمر
والطين ص ١٩٧ .

(٢٤) الرباعيات ص ٢٤٦ .

(٢٥) راس السنة ، قصائص
ورق ص ٢٧١ .

(٢٦) انتكلموا ، قصائص
ص ٢٩٤ .

(٢٧) ميلاد ، عن القمر والطين
ص ١١٠ - ١١١ .

(٢٨) الشوارع ، قصائص
ص ٢٦٩ .

(٢٩) ثوار ، قصائص
ص ٢٩٦ .

(٣٠) مقبلوش انسى البشر
كلمة سلام ص ٣٢ .

(٣١) بكرة أجل من النهار ،
كلمة سلام ص ٤٦ .

(٣٢) نفسه ص ٤٥ .

(٣٣) نفسه ص ٤٥ .

(٣٤) الليلة الكبيرة ، عن القمر
والطين ص ١٦٢ .

(٣٥) في دمشق ، قصائص
ص ٣٤٩ .

(٣٦) دموع ورا البرقع ، كلمة
سلام ص ١٢ .

(٣٧) لاجىء ، كلمة سلام
ص ١٨ .

(٣٨) آفة ، قصائص
ص ٢٨٥ .

(٤٠) الرباعيات ص ٢٠٦ .

(٤١) لاجىء ، كلمة سلام
ص ٢٠ .

(٤٢) ولعل من أهم العوامل التي
أدت إلى الأخذ عن القصصى
والتأثر بها أن الشاعر قد بدأ
محاولاته الشعرية الأولى
بالقصصى ، وكان يقد الشعر
العربى القديم وبخاصة - يقول :
« بدأت محاولاتي الشعرية الأولى
بالقصصى ، وفي القلب
العميق ، ويعلم الله أنني ما كنت
أرضى بأقل من امرى النفس
لأحايكه ، ولا من التفتي لأستمد
منه النفس الشعري » .
(مقدمة ديوانه ص ٣) .

(٤٣) الرباعيات ص ٢٢٦ .

(٤٤) الرباعيات ص ٢٠٨ .

هوامش البحث :

(١) الزباني ، كلمة سلام ،

الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ١٩٧٧ ص ١٥ .

(٢) دموع ورا البرقع ، كلمة
سلام ص ١١ .

(٣) قصائص ورق .

قصائص ورق ص ٢٦٤ .

(٤) دموع ورا البرقع ، كلمة
سلام ص ١١ .

(٥) توسيع القتال ، عن القمر
والطين ص ١٧٩ .

(٦) الرباعيات ص ١٣٠ .

(٧) موال عشان القتال
ص ٥٨ .

(٨) ٢ صباحا ، قصائص
ورق ص ٢٧٤ .

(٩) احتا التلامه ، قصائص
ورق ص ٢٨٤ .

(١٠) الزباني ، كلمة سلام
ص ١٧ .

(١١) الرباعيات ص ٢٧٧ .

(١٢) توسيع القتال ، عن القمر
والطين ص ١٨٤ .

(١٣) لاجىء ، كلمة سلام
ص ٢٠ .

(١٤) كلمة سلام ، كلمة سلام
ص ٤٧ .

(١٥) موال عشان القتال
ص ٥٦ .

(١٦) موال عشان القتال
ص ٥٨ .

(١٧) موال عشان القتال
ص ٥٨ .

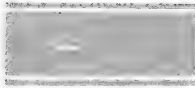
(١٨) موال عشان القتال
ص ٥٩ .

(١٩) أغنية لي ذكرى صديق ،
عن القمر والطين ص ٨٧ .

(٢٠) بكائية ، عن القمر والطين
ص ٩٦ .

(٢١) باليه ، قصائص ورق
ص ٢٨٨ .

(٢٢) لاجىء ، كلمة سلام
ص ١٩ .



حينما ركض الجواد القديم

فوزى خضر

فجأة طرقتني المطارق ..

يركض بين ضلوعى جواد عنيد ..

فأركض ، أرمى بنفسى من النافذة

.....

والنوافذ كانت ساءة تطل على البائعين ، يتنادون

أدلي إليهم من النافذة

سلة تحتوى بضعة من قروش ..

وأرفعها تحتوى جفنة من رضاء وحلوى

فأخذها .. ثم أجزى لأمى فتبسم لى

حين ترقبى راضياً بالذى فى يدى .

● النافذة ● العدد ٧٢ ● ١٩ شوال ١٤٠٧ هـ ● ١٥ يونيو ١٩٨٧ م ●

والنوافذ كانت وجوه البنات إذا ابتسمت وأعده

فيركض عبر المروق صهيل الفتوة ،

يسقط عبر الحلايا حقولاً

ويرسم فى المقلتين زماناً جميلاً

فأرقب وجهها يعود من المدرسة

يُدس بكفى خطاباً صغيراً

فأجزى إلى البيت أقرأ .. ثم أعيد القراءة

منتشياً .. راضياً بالذى فى يدى .

.....

والنوافذ كانت عيون تطل

تريد اختراق المدى غاضبه

أتمنى لو أن الذى لست أدركه : فى يدى

كانت القدمان تريدان درباً جديداً

وكنْتُ أريد هواءً جديداً يجرى إلى رثى

ولوناً جديداً يجرى إلى مقلتى

وما عدت - فى لحظة - راضياً بالذى فى يدى

فرميت الذى فى يدى .. وجئت إليك

نسيت النوافذ حين استقر فؤادى على راحتك

تدفأ فى قبضتيك

(وكان يصدرى جواد عنيد قديماً ..

ربطت سنابكه فى انحناء ضلع ..

لُخِلي عبر الضلوع مكاناً لأزهارى الطالعه

ونسيت بك النافذة)

ورضيت بعمرى فى راحتك

ولكننى قد وجدتك فى لحظة غير راضية

بالذى فى يديك ،

علمتُ بأنك يوماً سترمين بى

فوقفت وفى أضلعي طمعة نافذة

فجأة .. طرقتني المطارق ...

كان جواد غنيد يهشم لى فى ضلوعى .. ويركض

أركض .. أرمى بنفسى من النافذة

والنوافذ كانت ساءة تطل على العابرين ◆

أوبرا عايدة في الصحافة اليومية

ومشاهد شوارع الأقصر نوعاً آخر من الفنون ، بعيداً تماماً عن ذلك الذي يقع في ساحة « الكرنك » ، وهو الفن الشعبي المصري ، ويشارك في تقديم الأوبرا أكثر من ١٠٠٠ فنان وفنانة وعازف من بينهم ما يقرب من ٥٠٠ يمثلون الجنود في أحد المعارك ، وهم من جنود قواتنا المسلحة ، وهذا العدد الكبير الذي يقدم الأوبرا ، يقوده المخرج « ريتزو جياكيري » ، الذي يحتفل هو أيضاً بتقديم هذه الأوبرا للمرة الثلاثين ، حيث أخرجها لعدد كبير من دول العالم ، أما المايسترو الذي يقود الأوركسترا هو « روناتورف ريتشي » بينما البطولة ، للسويترانو « ماريا كيارا » التي تقوم بدور عايدة ، كما يقوم بدور قائد الجيش ، « راسيد » ويمتحنه « بسدات البروفات » استعداداً للحفل الأول . ووراء هذا الجهد وهذه الفكرة ، كان المصري للفهم في النسا (فوزي متولي) والذي بدأ التفكير في إقامة هذا الحفل من زاوية سياحية ، منذ أكثر من خمس سنوات .

وتابعت [الأهرام] في عددها الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٥/٦ ، الحدث فقالت بعنوان « عايدة تتحدث إلى الأهرام » معبد الأقصر ، كان البطل الحقيقي للعرض » ، وعن الحانين عن [عايدة] أو المغنية [مازيا كيارا] نجمة الأوبرا العالمية الإيطالية قالت الأهرام : لم يكن سهلاً لأن نلتقي بها ، فبرغم أنها تقيم في ذات الفندق ، الذي تقيم فيه بقعة الأهرام (وتر بالاس) ، لكن بابها مغلق عليها دائماً ، باستثناء مرات قليلة ، كانت تنزل فيها من غرفتها في بداية المساء لتتلقى عشاءها مع فرقة الأوبرا العالمية ، أوبرا أرتسيا دي فيرونا الإيطالية العالمية ، وماريا كيارا لا تجيد الإنجليزية ، لكنها تتحدث الإيطالية ، وهي مفرطة في بساطتها وكلماتها وتعبيراتها ، وتشرح وأنت معها ، كأنك تجلس مع أجنبية أو شاعرة أو سفيرة ، أو أستاذة جامعية ، قالت مازيا كيارا ، إنني إيطالية وأعيش فيها ، لقد سقتني من ينبوعها ماء الفن الصالح ، منذ ولدت في قرية صغيرة بالقرب من فينيسيا وقد بدأت الغناء الأوبرا إلى منذ نحو ٢٠ سنة ، وتقول عن شخصية عايدة : إن

والموسيقى ، وأيضاً البالية ، عندما تجتمع في صياغة درامية لقصة مصرية ، تقع أحداثها على أرض مصر ، لتشكل هذه الحفلة الرائعة لمعابد الأقصر ، الديكور الطيحي لأحداث تلك الأوبرا الشهيرة ، ليس جديداً أن نقول إن هذه الأوبرا ، ألفها للموسيقار الإيطالي الصالح (فردي) ، وكانت لمناسبة عالمية أيضاً ، وفي إنتاج قناة السويس ، ومنذ أيام ، وهدد متفرجتي عايدة ، من دول العالم يحصل تباعاً ،

● طالعتنا صحيفة الأهرام في عددها الصادر يوم الجمعة أول مايو ١٩٨٧ بخبرها الذي يقول : « أكبر حدث ثقافي عالمي على أرض مصر » بداية من الغد ولمدة عشرة أيام ، تجتمع جماهير كبيرة من مختلف دول العالم أمام معابد الأقصر ، لكي تشاهد وتستمتع بواحدة من أشهر الأوبرات العالمية ، التي لا توجد دار أوبرا في العالم لم تقدمها لجماهيرها ... تستمتع بالفن السريع من خلال الغناء الأوبرالي



عادل العليمي المخرج بالتقافة الجماهيرية ، إنتاج المسؤولين بالتقافة الجماهيرية ، لانتاج الأسطورة المصرية الأشهر « إيزيس وأوزوريس » ومازال الموضوع قيد البحث الآن ، وتضيف « الجمهورية » قائلة ، في ١٧ يونيو ٨٧ ، نشرت الجمهورية في عددها الأسبوعي اقتراحاً تحت عنوان « كيف تحول الآثار من أطلال إلى مهرجانات عالية فنية سياحية ، وتتسامل الجريدة أيضاً ، لماذا لم تقدم « عابدة » كإنتاج مصري - إيطالي مشترك ، ولابد من تجديد مسئولية كل من الثقافة والسياحة ، أيها مسئول عن الفنون المصرية التي تغطي ليل السائح ؟ .

وتابع جريدة الأخبار في ٨٧/٥٩ عنوان « حكايات من أوبرا عابدة ! نجح غرح العرض « جاكيرا » في إستغلال المكان إلى أقصى حد ، لم يترك حجراً واحداً من أحجار ساحة المعبد ، إلا وحوله إلى جزء من الديكور الذي يبحث عنه ، بالإضافة إلى مجاميع القصات التي تحركت في أصل الجدران ، والأصواء الكاشفة مسلطة عليها ، وكانت خطة المخرج من أجل السيطرة على حركات المجاميع المائلة التي أشرت في العرض ، إختياره لواحد من مساعديه ليرتدى نفس ملابس الجمهور ومسئول تحريكها بالشكل المطلوب ، وفي الإنجاء الملحد . . . ولأن أحداث العرض ، كانت تتم في وقت واحد وفي أكثر من مكان ، فقد استعان المخرج الإيطالي « جاكيرا » بدائرة تلفزيونية مغلقة ، جلس أمام شاشتها الصغرى ، ليتحكم في العرض ، كل هذا العدد من المشتركين في العرض ، وأشرت في تقديم العرض في الأمسيات الثلاثة مجاميع ، كان على « جاكيرا » أن يتعامل مع كل مجموعة على حدة ، وقبل بداية العرض بيلة واحدة ، وفي البروفة النهائية ، وصل « دومنجو » والحديث عن « دومنجو » مفتي الأوبرا العالي لا يتبني وأكثر اللحظات سعادة في حياة « دومنجو » عندما يجرد الصفيين ويهرب ، وما لفت النظر قبيل الإفتتاح ، عندما ذهب المنحرجون إلى الباب الرئيسي لمعبد الأقصر ، كان الباب مغلقاً ، وتصور الضيوف أنه سيتم بعد دقائق ، ولكن عملية دخول المعبد لم تكن سهلة ، وقد تعرضت (الأخبار) لسخينة الرجل الذي وراء هذا العرض ، فقالت : إنه مصري يجب بلاده .

وتواصل جريدة الأهرام في ٨٧/٥٩ بعنوان



مشاهد للأوبرا عابدة التي وقعت في حب القائل .

عمليات سياحية وفي الصفقات البرتولية ، لم يكن العمل الثقافي هدفه له ، وإنما الصفة السياحية ولم تكن الوطنية هي الوازع إليه ، فهو يستمد لصفقة أخرى مماثلة لتقديم أوبرا « فابكو » في إسرائيل ، وهذا يؤكد ، أن « الفن » سلعة تصديرية ، واستثمارية سريعة ، حتى ولو كان فناً رقيقاً مثل « الأوبرا » .

وتطرح « الجمهورية » سؤالاً لقياداتنا الثقافية المبهورة حالياً - بما حدث ، لماذا لم يتم ذلك عندما من قبل والدعوة لإستثمار الآثار في عروض فنية جذابة مبهره ، وهي دعوة قديمة لجريدة الجمهورية بالذات ، فتسامل جريدة ، عن « أوبرا أسس الوجود » وهي أسطورة فرعونية جميلة ، ولها معبد يقع على جزيرة « فيلة » ضمن معابدها ، وقد كلف الدكتور ثروت عكاشة المؤلف الموسيقى الكبير عزيز الشوان ، بوضع موسيقاها وبالفعل كتب الشاعر ، سلامة موسى الأوبرا ، ووضع الشوان للموسيقى ، ثم استأصل ثروت عكاشة ومات للمشروع وفي عام ١٩٨٠ ، حاول

عابدة كانت ضحية الظلم والضغط الذي وقع عليها من أيها ، وعلى العكس ، فهي شخصية في غاية الطيبة ، وقالت إنها أدت دور عابدة كثيراً ، وبالتأكيد وصلت هذه المرة في الأقصر للمرة الثالثة ، وهي أعظم المرات بالنسبة لها ، لأن الآثار قد خلقت جواً عظيماً وأسطورياً لتقديم أوبرا « عابدة » ، وإني أشعر بالإندهاش في كل لحظة أخفي فيها ، سواء في ليالي المائدة ، أو ليلة الإفتتاح الأسطوري .

أما جريد الجمهورية الصادرة يوم السبت ٩ مايو ١٩٨٧ ، قالت بختوان : فكرة ذهبية ، حققت أرباحاً بملايين الدولارات ، الذي يتأمل ويدرس ويغلل حالياً بالأقصر ، عمل أوبرالي قديم ومعروف ومتداول منذ أكثر من مائة عام ، قلعت فرقة أوبرا [فيرونا] منذ عام ١٩٣٠ فقط ، ٢٢ مرة ، تمنعت فكرة ذكية غير تقليدية ، وتنقل من « فيرونا » حيث يقدم عادة بلاصحه إلى الأقصر ، وتحتوي ٨ شركات سياحية تسويق البرنامج عالمياً ، إن فوزي مشروى المصري المقيم بالنمسا ، والذي يعمل « وسيطاً » في

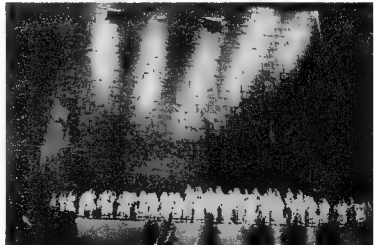
اليوم آخر حفل لأوروبا عابدة في معبد الأقصر .. اليوم نقلم أوروبا فيرونا ، آخر حفلات أوروبا عابدة في معبد الأقصر ، وغدا يطير غنائو أوروبا عابدة والكورال أعضاء البالية إلى إيطاليا ، وأضافت الجريدة أن مقارصات تسجيل أوروبا عابدة تلفزيونا قد فشلت بسبب أكثر من عسل منها بمالقة فنان الأوربا في أجورهم عند التسجيل .

.. أما جريدة الجمهورية التي أفردت صفحات مطولة للأوربا ، كتبت في ١٩٨٧/٩/١٤ بعنوان [ثوب] في ثوب أوروبا عابدة ، إن مصر كسبت تزويد إسمها في أكثر من ٤٦ عطة إذاعة وتلفزيون عالمية من أوروبا حتى اليابان والصين ، وتجربة سياحية فنية ، ثقافية راقية ، وتباينت الجريدة : أن العرس رائع ولكن كان المفروض أن يتم إهداء التلفزيون المصري ، تسجيل الحفل ، ولأسف لا يتنعم المصريون ، رغم أن الحفل في دارهم ، كذلك ظهور التشيد الوطني بصورة هزيلة ، وكان المفروض أن تمزق فرقة موسيقى الأوبرا التشيد ، وتقنيه فرقة كورال الأوربا مثلا ، وألحق تم توجه الدعوة إلى الموسيقيين المصريين لحضور العرض ، وقادة الأوركسترا ، وكبار المازفين ، كيف لا يذبح رلعت جرائنة ، وحيد العزيم الشوان وغيرهما ؟!

ومضت «الجمهورية» وتابع ، «عندما سألنا روجينا يوسف ، مغنية الأوربا للمصرية ، والمشرفة على فرقة الأوربا ، والكورال ، ما هي ملاحظاتك؟ جاء صوتها مظهر حزنا ، قالت .. تم توجه لنا

الدعوة من وزارة الثقافة ، لقد نسوا ، أن في مصر مغنين أوروبا ، بل عندنا أساء عالمية غنت في أمريكا وإيطاليا ، ويلجراد واشند وغيرها ، وقالت «روجينا» وصوتها ملؤه الأسى ، كانت دهشة أعضاء الفرقة العالمية في الأقصر بالغة عندما رأوا مغنية أوروبا في مصر لم يوجه إليها أحد الدعوة ، وفي لقاء مع «أميرة كليل» أو عابدة المصرية ، أيضا ، قالت : الحدث عظيم وعلى مستوى عالمي بلا شك ، بإختصار أوروبا «فيرونا» صناعة عالمية ، ولدينا مثلها على المستوى المحلي ، فهل تناسها ، ولا نحميها من الصدا وتتبادل في حزن ، ماذا لو كان العمل مطعماً بمتنصر مصرية على مستوى الأشخاص ، سوف يصادف ذلك نجاحا . بالتأكيد ، لأن سبب شهرة أوروبا عابدة ، وهو أحداثها للمصرية ، لقد غنينا منذ صغرنا مع الفرق الأجنبية الزائرة ، وعندما وصلنا للمستوى العالمي ، نسونا ، ونقول عابدة المصرية : «كل دول العالم ، تشترط حياة لغنائها كما تحمي صناعتها الوطنية ، وهذا واجب قومي ، مثلاً لا أحد يستطيع الغناء في إيطاليا إلا إذا كان ضيفاً حكومياً ، وكان يجب أن يكون لوزارة الثقافة دورها في ذلك فخرض مثلاً أن يساهم المصريون بنسبة ٦٠ ٪ ، ثم أختتمت الجمهورية مقالها قائلة «هذه بعض ذرات الملح التي تترت فوق كعكة الزفاف» .

وفي عدد الجمعة ١/٩/٨٥ تابعت جريدة الأهرام الحدث ، قائلة تحت عنوان : بعد هذا الإقبال من جماهير العالم ، كيف نستعيد مستقبلاً من هذه التجربة ،



أكثر من مئة مغن ومغنية وراقص وراقصة

اجتذبت أوروبا عابدة كل هذه الجماهير ، من أوروبا وأمريكا لستمع بالعرض ، ورائعة فيرونا ، التي لا توجد ، أوروبا في العالم ، تم تقديمها لجماهيرها ، والعوامل التي يمكن وضعها في الاعتبار وراء هذا النجاح ، هي شهرة الأوربا ، ومعيد الأقصر بطابعه التاريخي ، وتتبادل الجريدة ، ماذا لو أعدنا لفرقة «البولشوي» مثلاً كي تعرض في الحرم .

والأ نسمح ونحن بعهد إصادة التجربة ، بأي فرد أن يستغل هذه التجربة تجارياً لصالحه .

وفي عموهه اليومى [يوميات] يقول الأستاذ : أحمد بهاء الدين في ٩/٨ - أهرام ، رداً على خبر نشرته «تجارب اليوم» عن فشل الاتفاق على تصوير أوروبا عابدة في الأقصر تلفزيونياً ، تنسيقها على مستوى العالم ، وفهمنا من الخبر ، يقول الكاتب ، أن اتحاد الإذاعة والتلفزيون ، وهيئة السياحة ، وهيئة الآثار المصرية ، كل منها تطلب بنصيب عادل من هذا التصوير ومعاقد التسويق ، وأن منظم المشروع السيد فوزي متولى ، طبعاً لا يريد أن يبيط نصيبه من التصوير والتسويق ، وقد قال أنه لم يفتق حتى الآن مع أى تلفزيون عالمي ، على تصوير وإذاعة هذا العرض لحسابات مالية قام بشرحها ، وتتبادل الكاتب في هذا الصدد ، هل يعقل أن يقدم مشروع بهذا الحجم دون اتفاق مالى محدد ؟

محمد حقوق وواجبات كل طرف ، ولماذا تنسم أمونا بهذا الطابع الذي لا يعرف المراه فيه من البائع ومن المشتري ؟ وما الذي يباع وما الذي يشتري ؟ ، إنه عمل عظيم ومهما قيل عن عيوب صاحبه ، فما سمعته ، من بعض المشاهدين ، من غير المصريين ، إنهم سعلوا له إلى آخر الحدود ، رغم الشكاوى الجانبية ، وتصوير هذا العمل في هذا المكان ، الأمر السلى لن يتكرر ، تلفزيونياً ، ضرورة قاطعة ، وتسويقه في العالم ضرورة أخرى قاطعة ، ضرورة فنية في الدرجة الأولى وسياحية ومالية ، ويغتم الكاتب مقالة قاتلاً ، لا يمكن أن يترك الأمر لعشر جهات في مصر تتنازع على ما سيدخل لكل منها من إيراد ، وما سوف يوزع بإسم «الحوافز» هنا قرار يجب أن يتخذ ومن سلطة عليا تحسم الأمر وتوازن بين المائد للمعنوى والمادى ولا تجعلنا أضحوكة في العالم ، ولا تجعل هذا الحدث سابقة أولى وأخيرة لا تتكرر



لعلف - بالآ يلى رأيه بالقبول أو الرفض
النهائى إلا بعد اطلاعه على هيكل القصة
وحوارها . وكان يقوم بتنظيم الاتصالات
بين الممثلين فى مصر ، وإيطاليا ، وفرنسا
درانيت بك مدير التياترات الخديوية ،
والذى تولى بعد ذلك عبء بناء دار
الأوبرا ، وإدارتها ، والإشراف على تقديم
أوبرا «عايدة» .

البطولة والخيانة فى نص أوبرا عايدة

● الخلفية التاريخية ●

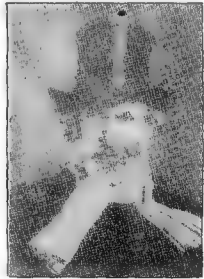
شاه هوس الخديوى إسماعيل بكورية
مصر ، أن تشيد بالقاهرة دار للأوبرا ،
تستهل نشاطها كجزء من الإحتفالات التى
كان مزمع إقامتها بمناسبة افتتاح قناة
السويس . وقام بتصميم الدار المهندس
الإيطالى إسكالا ، وبيت على عجل فى فترة
لا تتجاوز الخمسة أشهر ، تحت إشراف
المهندس المعمارى الإيطالى بيتيرو
أوسكان . وقد تكلف بنائها - وقتئذ -
حوالى مائة وخمسين ألفا من الجنيهات ،
عدا - بالطبع - مصروفات التأسيس
الباهظة .

هذا ، بينا عكف مارييت بك عالم
الأثار المصرية ، والذى كان مقرباً من
الخديو - على وضع قصة مصرية ، تصلح
هيكلاً لأوبرا . فقام مارييت باستحضار
التاريخ الفرعونى القديم - وخاصة ما
كشفت عنه الحفريات وقتئذ فى منطقة
منف - ووضع قصة عايدة . ثم قام
بإرسالها إلى كميل دى لوكل - مدير دار
الأوبرا كوميك فى باريس - وطلب منه
عرضها للتلحين على جنو الفرنسى ، أو
على فاجنر الألمان ، إن اعتل فردى ، الذى
كان يميل الخديوى إلى فنه . وكان هؤلاء
الثلاثة أشهر ملحنى الأوبرا فى العالم .

وفى شتاء عام ١٨٦٩ ، تلقى المؤلف
الموسيقى الإيطالى الشهير جوزيبى فردى
(١٨١٣ - ١٩٠١) عرضاً مصرىاً لتلحين
أوبرا مصر ، إلا أنه رفض معتبراً عن أداء
ذلك أكثر من مرة . غير أن المطلوب الخوض
من قبل الحكومة ، عاود الاتصال به فى شهر
مارس من العام التالى ، واقترح عليه - فى

د. إبراهيم حمادة

جوزيبى فردى



وفى شهر إبريل من نفس العام عرض
كامى دى لوكل قصة «عايدة» على فردى ،
بعد أن صاغها كمسرحية فى النثر
الفرنسى . فأعجب بها فردى ، واقترح على
دى لوكل إجراء بعض التعديلات ، مما
جعل الإتصال بينهما مستمراً . كما كانت
الشروط المالية والأدبية مفرية بالنسبة
للمؤلف الموسيقى ، وخاصة أن خزانة
الدولة كانت مفتوحة بلا حدود للمصرف على
تلك الأوبرا . وكان التلحين وحده لقاء مائة
وخمسين ألف فرنك ، على أن يكون لفردى
حق استغلال الأوبرا فى جميع أقطار العالم ،
فبها عدا مصر .

ولما كان فردى مقتناً بتلحين النص ،
فقد عهد به إلى الشاعر والموسيقى الإيطالى
أنطونيو غيزلانزونى لترجمته شعراً فى اللغة
الإيطالية ، مقابل مكافأة مجزية . وفى الفترة
التي استغرقتها الصياغة الشعرية ، كان
فردى دائم الاتصال بمارييت بك ،
يستوضحه بعض الحقائق التاريخية المتعلقة
بطبيعة الحياة المصرية القديمة ، وديانتها ،
وعلاقة الجبشة بالعالم القديم وخاصة
مصر ، وما إذا كانت هناك كاهنات كنّ
يتركن مع الكهنة فى أداء الطقوس الدينية
بالعابيد المصرية ، وغير ذلك من معلومات
تساعد على ظهور الحان الأوبرا
واستمرارها فى سمى لائق وصحيح .
واستل النص بموضوعه ، وأجواره الشرقية
القديمة ، اهتمام فردى ، فانصرف عن كل
أعماله الموسيقية الأخرى ، وعكف بكل
طاقاته الإبداعية على تلحينه ، حتى جاء
تحفة موسيقية واستعراضية رائعة .

وانتهى جهدى من وضع الحان أوبرا
«عايدة» قبل عرضها على المسرح بنحو
علم ، إلا أن بعض العواطف حالات دون

تقديمها ، عند افتتاح دار الأوبرا الجديدة . وقد قيل في تحليل ذلك ، أن الحرب التي كانت دائرة بين فرنسا وبروسيا ، وحصار القوت البروسية للعاصمة الفرنسية ، هي التي عطلت شحن الآراء والنظائر والملحقات المسرحية التي صنعت في باريس خصيصاً للأوبرا ، وتكلفت بدورها أموالاً طائلة . وكان هذا التأخير سبباً في افتتاح دار الأوبرا القاهرية الجديدة في اليوم الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩ ، بأوبرا أخرى من أعمال فردى ، هي أوبرا «ريغوليتو» ، المأخوذة نصتها من مسرحية فيكتور هيجو «الملك يلهو» .

ولما أصبحت أوبرا «عابدة» معدة للعرض على المشاهدين ، اختار فردى من السفر إلى القاهرة لقيادة الأوركسترا ، بدعوى الخوف من ركوب البحر ، رغم أنه استعمل البحر في بعض سفرياته إلى بلاد أخرى . إلا أنه أشرف بنفسه على اختيار المغنين والمغنيات الذين قاموا بتقديم الأوبرا للمرة الأولى في عمرها ، في اليوم الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ . ولقد قامت مدام بوتزلي - أناتاسيوس (سويرانو) ببلور عابدة ، واليئورا جروسو (مريزو سويرانو) بدور أميريس وبيترمونجيني (تنور) بدور راديس وأستر (بريتون) بدور سمو نصر ، وبالموليديني (باس) بدور رافسيس . وقد تولّى قيادة الأوركسترا المايسترو جوفاني بوتزلي ، كما اشتركت في الأداء فرق الجيش المصري الموسيقية ، مع ثلاثمائة شخص في موكب النصر الذي يقدمه الفصل الثالث . ولقد استقبل العرض الأول - والعمروفي التي تلته - بصفوة مبالغة من المندسويين ، وإعجاب شديد من المشاهدين .

أما العرض الثاني لأوبرا «عابدة» ، فقد قُدم بعد ذلك في مسرح سكالادى ميلانوفى اليوم العاشر من فبراير عام ١٨٧٢ ، وقام فردى نفسه بقيادة الأوركسترا ، وكان يسك ساعدتكم كـ «أى يروى» - عصا القيادة الصغيرة الممهدة إليه ، وهي مرسومة بالأحجار الثمينة . وكان ييلو في أحد طرفيها اسم عابدة غفورا على شكل نجمة مصنوعة من الماس ، بينما نقش على طرفها الآخر اسم فردى مزيّناً بأحجار نفيسة . ثم عرضت الأوبرا على الجمهور الأمريكى بأكاديمية الموسيقى في نيويورك في نوفمبر عام ١٨٧٣ . كما شاهدتها الجمهور الفرنسي في باريس في أبريل عام ١٨٧٦ ، أما الجمهور

الإنجليز فقد عرضت عليه في كوفنت جاردن بلندن ، في يونيو عام ١٨٧٦ .

وأخذت أوبرا «عابدة» مسيرتها الناجحة بعد ذلك ، إلى غالبية دور الأوبرا الشهيرة في العالم ، ومثلت - منذ ذلك الحين وحتى الآن - مئات المرات ، وكل يستقبلها - كل مرة - عشاق الأجناس الموسيقية الرفيعة بحملى وترحيب شديدين كما عرضت في دار الأوبرا المصرية قبل حرقها - عشرات المرات ، بل كانت جزءاً أساسياً في رينوتوار الدار ، ومواسمها السنوية . وكان آخر عرض لها في ربيع عام ١٩٧١ ، وقاد الأوركسترا لذلك كارلو فرانشي . ثم غابت أوبرا «عابدة» طويلاً عن القاهرة ، حتى عرضت بمدينة الأقصر في الفترة بين يوسى ٢ و ١٢ من مايو ١٩٨٧ ، ولقيت - كالعادة - نجاحاً ساحقاً . فقد وفد لمشاهدتها الكثيرون من عشاق الأوبرا الصليبيين ، مع قلة - كالعادة - من المصريين ، الذين لم تفهم غالبيتهم شيئاً عما يقال ، لأن «عابدة» الإيطالية غريبة تماماً على أذواقهم التي تشبعت برطوبة «الحب الابى» . . . وما أشبه الليلة بالبارحة !! وهناك سؤال ملحاح ينبغى أن ترد :

ترى أين نحن للمصريين من هذه الأوبرا التي أفق الخلدورى إسماعيل على إنتاجها ما يروى على المليون فرنك ؟؟

الحقيقة أن أوبرا «عابدة» لا يمكن أن توصف بالمصرية ، لأننا افقنا عليها ، أو لأن أحداثها تجري على أرض مصر القديمة ، ولا نسينا كل عمل أدبى أو فنى - أصله مستمد من الأساطير أو التاريخ - إلى البلد الذى ينتمى إليه مادة الأسطورة أو التاريخ . ولكن ما لا شك فيه ، أننا خسرنا مادياً - فى عصر الاستانة الأولى - كى تكسب فنون الأداء المسرحى في العالم الغربى وعشاقها عملاً شاعراً . لها هي وضعت أساساً نصاً أوموسيقياً لأوبرا مصرية ، ولا هي ساعدت على إلغاء وتربية قاعدة عريضة من متولوى الفن الموسيقى في أعلى درجات تميره . وإذا ما يتذكر مشاهدتها عند عرض الفرق الإيطالية الزائرة لها على مسرح دار الأوبرا السابقة بضع عشرات من المصريين . المتفتين ، مع بضعة أخرى من الأجانب الغميين في مصر . بينما كان يستهلك العرض من الخزانة المصرية بضعة ألوف من الجنيئات والعملات الأجنبية - لا اعتراض إطلاقاً على ذلك لملك المصرى في سبيل إنتاج الفن الصالى الريع ، ولا على أن يتم

الأدب الفرنسى والأدب الإيطالى نصاً أوبرالياً ، ولا على أن يدخل الفرنسيان المجتهدان فرانسوا أوجوسن مايريت باشا ، وكامى دى لوكول ، سجلات التاريخ الفخرى ، ولا على أن يضيف فردى الإيطالى عملاً يعقربا إلى أعماله الخالدة ، ولا على أن يستمتع الخريون بحصل غنائى استعراشى ضخم . فلماذا زائل ، والقت خالدة وما تعرفه الأوبرا يحرم على البيت ولكن الإعتراض يكمن في مضمون سؤا لنا الإجابة عليه : هل نص أوبرا «عابدة» القولى ، - أو بالأحرى المسرحية الشعرية الملتحة - يمجّد البطولة المصرية الفرعونية - كما يتوهم الكثيرون - أم أنه يمجّد البطلة الخيالية عابدة على حساب القائد المصرى المهافت راديس ؟؟

إن فردى كان ولا يبد وأن نشأ وهو مهم - مع نحو ما - بفضاها بلاءه السياسية . ففى العام الذى ولد فيه ، انبزم جيش نابليون في معركة إيزج بعد أن أمهكته الجيوش البروسية ، والنمسائية ، والروسية ، بعد أن بشتت أرض أوروبا من دماء الضحايا . ولما اجتاحت القوات التساوية قرية لورنكول الإيطالية - هناك ولد بها فردى - أخذت تحصد كل من تصادفه دون تمييز . ولم ينج فردى الطفل ، إلا باحتمائه في حفن أمه ، ولما غتبتان في برج الأجراس بكيسة القرية . ولهذا ، نشأ فردى وبضعة مفعمة بكرامة شديدة للنمسا التى كانت تحل أجزاء من إيطاليا . ولم يكن غريباً أن يشترك فردى - وهو في الخامسة والثلاثين من عمره - في تحرير منشور ، وتوقيعه مع عدد من السياسيين الإيطاليين المقيمين في العاصمة الفرنسية ، يبيون فيه بتدخل السلطات الفرنسية ، ومساعدة الإيطاليين في تضامم ضد الفزاة . ترى هل كان هذا الفردى يرضى بتلحين أوبرا «عابدة» لو كانت عابدة بطلة من النمسا ، ورديس بطلاً من إيطاليا ؟؟ هذا ما تطمح هذه الدراسة أن تحجب عليه .

● المقدمة النظرية ●

نود - بأى فنى يده - أن نسلم بحكم لا تختلف عليه بالنسبة لقيمة أوبرا «عابدة» من الناحية الفنية ، حتى لا تتأكل - من الغضب - أعصاب المتحمسين دون رؤية موضوعية هادئة . وهو أن أوبرا «عابدة» عمل درامى موسيقى من الطراز الشامخ ، يفخر به التاريخ الثقافى العالمى . ويعود هذا الشموخ إلى تقوق العنصرين الأساسيين في



عالم المصريات داويد باشا

الغازي . كانت عابدة قد وقتت — أثناء إحدى المعارك الحربية السابقة — أسيرة في أيدي المصريين . ولأنها من أسرة ملكية ، وتحظى بجمال ومناذبة ، فقد اختارها الأميرة أمتهريس ابنة ملك مصر ، وصيفة لها ، بل صديقة عليها .

وتدخل أمتهريس على رداميس المنفرد بنفسه ، كي يتنه أشواق جها . ولكن إزاء موقفه المتحفظ ، تدرك بشرزها الأنوية ، أنه على علاقة بفاتنة أخرى تبذلها الحب . ويشفق رداميس على غرام الأميرة اللاهبة ، وعمل خريتها ومواسوها المقلقة . ولما تدخل عليها عابدة ، تلاخط الأميرة المصرية اضطراب كل من رداميس وعابدة . وتحاول الأميرة الإيقاع بعابدة لحرفة سبب مظاهر المحرم البادية عليها ، إلا أن عابدة تعزوها — صراحة وبلا مواربة — إلى خوفها على جيش وطنها من القتل والهلاك . وبهذا تبرج عابدة — لأول مرة ودون خوف — بولائها لوطنها . كما تستنجد الأميرة أمتهريس — من تواجه السائقين — أن عابدة ، هي مناسبتها في حب رداميس ، فتشتغل بداخلها ، نيران الحقد والغيرة .

ويظهر ملك مصر ، وفي معيته الكهنة ، والوزراء ، وقواد الجيش ، والحرس ، ويقوم رسول قادم من الحنود ، بإبلاغهم بأن أعداء الهنح من الأحباش ، يحرقون الأرض والزرع ، ويتزين الزرع في قلوب الشعب ، ويرحسون الآن نحو طيبة — المدينة الجنوية — وعلى رأسهم مليكهم عمو نصر . فيسخط الحاضرون ، وينادون

وبالصبرية على نحو متساوق . وهذا التمازج النسي الصحيح بين الشعر ، والمواقف الدرامية ، والموسيقا ، والفنون التشكيلية ، والرقص التعبيري ، والآباء ، يعد تسويجاً بارزاً لمرحلة ثوري الثانية ، في رحلة إبداعه الفنية . ولم تكن بهذا ، أعظم أعماله طموحاً حتى ذلك الحين فصحب ، وإنما كانت — أيضاً — أعظم عطاياه الناجمة في مزج الدراما بالموسيقا .

ومن هذا المنطلق النظري ، لن يكون من الظلم ، أن يتناول الناقد الأدبي ، نصاً شعرياً أوبرالياً قصصه ، ومعاملته معاملة النص المسرحي ، من حيث تحليل الحكمة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، وما يتفرع عن ذلك من عناصر أخرى . ولكن ، لا نسوة — رغم هذه الشرحية النقدية — أن نعمل نص أوبرا — وعابدة كعمل درامي شعري مستقل ، لمناقشته ، وتشرح مكوناته ، وإنما نهدف — هنا — إلى قصر الإجابة على السؤال الذي أثّرناه ، وذلك بالحديث عن الثيمة الرئيسية ، أو الفكرة المركزية التي تتمحور حولها الأحداث ، وتتجسد الشخصيات ، وتصدر اللغة والفكر ، من خلال عرض الحبكة . وهذا الحديث عن الثيمة — كما نحب أن نؤكد — لن يكون من منظور علمي موضوعي ، وإنما من منظور مصري قومي بحث ، يسمه علاقة النص بنسأ — كمصريين — دون العالمين طراً .

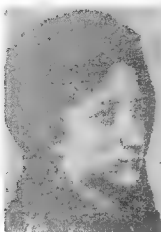
● التحليل ●

تتألف مسرحية "عابدة" — أي النص الأوبرالي — من أربعة فصول ، تتوزع في سبعة مشاهد . وتذكر أحداث الفصل الأول في أحد أبناء القصر الفرعون ، بالعاصمة ممفيس في شمال مصر . ويفتح المشهد الأول ب حوار يجري بين رافيس كبير الكهنة ، و رداميس أحد ضباط الجيش المصري الشبان . ونعرف من المحاور ، أن الجنود الأحباش قد اصطقلوا على شاطئه النيل بأسلحتهم ، ومعذاتهم الحربية ، استعداداً لغزو البلاد ، وتدميرها ، والفتنة على أهلها . ولقد اقترحت الإله إيزيس — على كبير الكهنة — أن يُنصب رداميس قائداً أعلى للجيش ، لمحاربة الغزاة وطردهم . وبعد أن ينصرف كبير الكهنة يعبر رداميس لنفسه ، عن اعتزازه وسعادته بقيادة الجيش ، كما يصرح بحبه الجامح للأميرة عابدة ابنة عمو نصر ، ملك الحبشة

التكوين : الموسيقا ، والنص الغزوي Libretto ، القادر على حل العناصر الباقية الفنية الأخرى .

كما نود أن نقرر شيئاً آخر — مؤقتاً هذه المرة — وهو أن فن الأوبرا — بوجه عام — جزء من التاريخ الموسيقي ، لا الدرامي ، على أساس أن وظيفة النص الغزوي — تقليدياً — مساعدة . وبهذا فهو — في نظر معظم المدارس — غير مطالب بأن تتوافر فيه قيمة أدبية عالية ، مادامت القيمة الجوفورية المستهدفة في العمل الأوبرالي ، هي الموسيقا . إلا أن بعض المنظرين للموسيقين — وفي مقدمتهم ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) رأوا أن الهيكل الغزوي في الأوبرا ، يجب ألا يكون مجرد حامل ، أو إطار خارجي لوضع لوحة رائعة ، تعتبر في ذاتها ، هي الغاية القصوى . وإنما يجب أن يكون النص الشعري جزءاً أساسياً في تكوين هذه اللوحة ، كعمل متكامل . واتصرف فاغنر عن الإلهام الواقعي الذي كان معاصراً له ، إلى رؤية فنية ، تستوجب على المؤلف الدرامي أن يكون صانع أسطورة ، لا مجرد مسجل للأشور المعتادة والمألوفة . ومن ثم ، كان على الدراما الأوبرالية — بالنسبة له ، أن تنم بالأمثال المثالي ، وأن تتغنى في بنبوع الموسيقا السحرية ، كي تجمع بين عظيمة شكبير ، وعظيمة بيهون . كما رأى أن الموسيقا — من خلال اللون والإيقاع — يجب أن تتحكم في العرض المسرحي ككل ، ولا يترك تفسير النص المسرحي المنطوق عرضة لتزجمات الممثلين الشخصية . وعلى هذا ، كانت الدراما الموسيقية المثالية منه ، هي التي تجمع كل الفنون في مصطلح Gesamte Kunstwerk ، عمل أن تلتصم جميع الأجزاء في شكل سيمفوني . ومن هذا ، نخلص إلى القول بأنه يتبين على النص الشعري في الأوبرا ، أن يكون على مستوى النص الدرامي في المجال الأدبي ، من حيث الشكل والمضمون . وذلك الموازنة السجوة ، بين نص أي رفيع ، وتأليف موسيقي رفيع ، تستبعد النظرة القديمة إلى النص الغزوي في الأوبرا ، والتي تعتبره مجرد قيمة ثانوية ، تتنازل عن كل حقوقها في الأهمية والشموع الأدبي ، لصالح للموسيقا وحدها .

لذا ، جاءت أوبرا "عابدة" عملاً فنياً متكاملًا ، تتناسب فيه العناصر السمعية



بوتزولى : أول عابدة القاهرة

على إفراهم رداميس ، كى تعرف منه الطريق الأمن الذى سيملكه الجيش المصرى فى هجومه على الجيش الحبشى الذى فى طريقه الآن إلى مصر . ولكنها تتروّد خائفة ، فيسئنها باسم الوثنية ، وحولل النساء الكنائس ، والأطفال اليتامى من ينى قومها . ولما ترفض مطلبه ، ينسأ منها ، ولكنها سرعان ما ترضخ ، وترضى بأن تضحى بكل شيء من أجل وطنها الحبشة . وهنا يتوارى عن مصر خلف أشجار التنهيل ، ليدخل رداميس لقلعه حبشيتها عابدة ، قبل أن يرحل إلى الحرب ، ومقاتلة الجيش الحبشى الذى جاء بمخشد هذه اللة ، لاكتساح مصر ، والانتقام منها . وتقتصر عليه عابدة بأن يهربا سوا إلى الحبشة ، حيث ينسأ هناك ، أن ينسأ بنسوة الحب

ودفته . فينبهج رداميس ، وينسأ مهمته العسكرية الخطيرة ، ويوافق على الحرب مع عابدة إلى بلادها ، مفضيها بشرفة ، وضميته الوطنى ، غير هائى بمصر التى على وشك أن تسقط مع ملكها وإبلها تحت سناكب الجيوش الحبشية الغازية . وقبل أن يرحل هاربا معها ، تسأله عن الطريق الأمن الذى يمكن أن يسلكه ، فيبشئ لها سره العسكرية الخطيرة ، بأن مضيق نابشا ، هو الطريق الوحيد الأمن ، الذى اتفق عليه مع قواد الجيش للمصرى ، لصعد هجومه الأحباش صباح غد . ويفاجئها بظهوره صوم نصر ، مهلا فرحا بمقربة الطريق الذى يمكن تبليغ اسمه إلى جيشه ، كى يسلكه فى

الراقصات حاملات الكنوز الثمينة التى استولى عليها الجنود المصريون الشجعان من الأحباش المهزومين . وأخيرا ، تدخل عربة البطل رداميس عمولة على اعتناق اثنى عشر ضابطا . وبعد أن يتلقى رداميس تحية الملك ، وتبريكاته الطيبة ، يظهر الأمير المهزوم صوم نصر ملك الحبشة ، وويليه الأسرى من جنوده . ولما تقع أنظار عابدة عليه ، تصبح هلمة باسمه ، وتزعم تحت قدميه . وينسأ ملك الحبشة يياهم ملك مصر بشجاعته ، ويطولته ، وقدرته الحربية ، ويضده بالثأر . وتضرع عابدة إلى ملك مصر - ومعها الأسرى وبعض المصريون - أن يعفو عن المعتدين المهزومين . ويجاملة لعابدة ، يتدخل رداميس - للحب الهلمان - متوسلا ، وطالبا - هو الآخر - الإفراج عن جميع الأسرى التمساء . ورغم اعتراض أمينيس ، والكهنة ، وقسم من الشعب على ذلك - خوفا من معارضة الأحباش المجموع على مصر - فإن الملك الصالح الضعيف ينزل على طلب رداميس ومؤيديه ، ويوافق على أن يحشى صوم نصر مع ابنته عابدة - معززين مكرمين - فى القصر الملكى . كما يعلن الملك - وهو فى نشوة النصر - منح ابنته أمينيس زوجة لرداميس ، مكافأة له ، وتقديرا لبطوته وولائه فى الحرب ، على أن يتولى عرش مصر بعد ذلك . وفى الوقت الذى يفضل رداميس فى سريته حب عابدة على حب أمينيس والعرش ، وتأسف عابدة هزيمة قومها ، يفرح أمينيس بعود الزواج من حبيب قلبها ، يروح صوم نصر - متحمسا - يخاطب ابنته ، بوجوب الثأر من مصر .

وتفترج ستارة الفصل الثالث عن منظر فى غاية الرقة والشاعرية ، حيث ضفاف النيل ، والتنهيل ، والمعايد ، واللبليل الساحر ، والقمر الساطع . وبعد أن تحصل الأميرة أمينيس للالهة - فى حفرة رامينس - سمع جوقلة من الشابات المتعنتات ، يتصرف الجميع داخل الجبد . وتظهر عابدة وحدها مقنعة ، وتتقدم فى حذر وكأنها على ميعد سرى ، وتخطب أنفسها ، مودعة النيل ، والسحاب ، والأهمل ، بعد أن ظلمها إله الحب . ويفاجئها - دون توقع - والدعا صوم نصر الذى كان خفيًا . ويتحدث الأب مع ابنته عن الحب ، والوطن ، والهزيمة ، ثم يجثا

بالانتقام من المغيرين المخزومين . ويطلب الملك من رداميس - للتقد بالمولود ، الذى رشحه الألة - أن يسرع بجنوده اليواصل إلى ساحة القتال كى يرمز الأحباش ، ويعود سالما متصبرا . ولكن تدارى عابدة عاطفتها القوية ، تنجف مع الحاضرين : « وعد لنا ظافرا . وبعد أن يخرج رداميس إلى الحرب ، وفى عقبه الملك وحاشيته ، تنفرد عابدة بنفسها ، وتولمها على أنها توتوت فى الهتاف مع الآخرين ، لأنه ينشظى ضمنا على عداة للحبشة . ويتبهل إلى الألة ، كى تخفف من حدة الصراع الذى يعيش بداخلها ، ويتمثل فى أملا بأن يتصبر وطنها ، وريغتها أن يعود رداميس سالما من الحرب .

ويختتم هذا الفصل بمشهد فى المعبد ، وقد راح رداميس يتسلم الأسلحة المباركة ، ينسأ أخذ وافيض كبير الكهنة يصل مع جوقة الكائنات للإله الأعظم بتاج ، كى يحمى الوطن ، ويتصر جنوده المخلصين ، ويلحق بالأعداء الحزى والهلاك .

ويستهل الفصل الثالث أحداثه ، بمنظر مثير فامة فى جناح الأميرة أمينيس ، وهى تحتفل سعيدة - مع الجوارى والراقصات - بانتصار رداميس البطل الشجاع ، الذى أوقع بالأحباش هزيمة منكرة . وبعد انصراف الراقصات ، لتدخل عليها عابدة وقد أصابها الشغوب والانتكسار . ولما تسأله الأميرة أمينيس - شائعة - عن سبب تماسها ، نجبها عابدة بأنه يرجع إلى إحساسها بالفرية ، وجعلها بأخيار والدعا وأهلها . وتجادعها أمينيس كى يحملها على الاعتراف بفرامها ، فتدعى لها - كدبا - بأن رداميس قد مات فى الحرب . فتزجج عابدة من شدة الحزن ، وتضى قلدوها النظام . ثم تضطر إلى إنشاء جوها لرداميس ، فتشيط أمينيس غشبا ، وغيرة ، وحدا ، وتهذ فرقتها بالإلال .

ويعرض المنظر الشاق - من نفس الفصل - مدخل مدينة طيبة ، وبعد آمون ، وعرش الملك الأرجوانى ، وجوع الشعب وهى تحتفل بالنصر ، مع الملك ، ورجال الدين ، والوزراء ، وقواد الجيش ، والجوارى ، والأسيرات الراقصات . ويستهل مركب النصر مسيرته بفرق من الجيش شغها أغاريد الويسفا ، وتبعها العربات الحربية ، وهى حملة بالأسرى الأحباش ، وبالإسلاط والناتم ، من تحف نفيسة ، وأوان ذهبية . ثم تظهر



صورة لدار الأوربا في عهدها الأول

هى من تحاذب عاملين متضادين ، هما غرامها برداميس ، وإحسانها بالواجب نحو وطنها الحبيبة ، فإن رداميس لا يمان من مثل هذا الصراع . فهو إنسان متصالح تماما مع نفسه ، مادام قد حلّد هدفه . فقد نسى وأجابه الوطنية المقدسة ، وأصبحت عواطفه - التى تقوده - محصورة فى حبة لعابدة . إن سخونة إحساسه بالسؤولية الوطنية - والمخافة فى الحياة - قد ابردت فيه ، وضميرته حتى التلاشى ، وأصبح همه الأول والأخير هو الحصول على عابدة ، ولذا ، كان صراعه خارجيا ، على نحو أساسى .

وامتداداً لما تقدم ، نلاحظ أن الفصلين الأولين من المسرحية ، مكرّسان لتصوير بطولة رداميس ، الضابط الشاب المغوار ، الذى رشحته الآلهة قائداً عاماً للجيش المصرى ، كى يحارب الأحياش المنفريين ، ويكفى البلاد شر بطشهم وإفسادهم . ولقد قام بواجبه على خير وجه ، دون أن ينبّهه وأزع خارجه أو داخله إلى تناقض هذا الواجب مع وجوده عابدة الحبيشة فى حياته ، ولا قد تحاذل وتراجع . أما الفصلان الأخيران - للأسف - فقد جعلنا من هذا البطال العروة من الورق فى مهبط عاطفة هشة ، أوقعت فى مستنقع الحياة المزرية . وكلما امتلكت إليه يد الانتقاد - بأساس الوطنية - رفض وأصر على البقاء فيه ، إلى أن مات فى قاعه .

أما عابدة فقد سيطرت على المسرحية من أولها إلى آخرها بعاطفتها الوطنية ، التى أخذت تنازعها غرامها ، حتى تغلبت تماماً على عاطفتها الخاصة . لقد آتت رسائلها ،

يكشف أن عابدة قد سبقت إلى مقبرته ، كى تدفن معه حبة . ويتناجى الحبيبان - وهما فى قبضة الموت - بأغنيات الهيام ، وترحيب السموات بروحيتها فى عالم الخلود ، حيث الصلح ، والجنان ، والراحة الأبدية . وفى الوقت الذى يحتضر فيه العاشقان ، تنجس الأميرة أمينيس إلى قبر حبيبها رداميس - دون أن تعلم بوجود غريمها عابدة بين أحضانها - وتروح تصل - راكمة فى ضراعة طالبة من الإلهة ليزيس ، أن تمنح روحه ، الغفران ، والأمان ، والسلام .

● التعليق ●

هذا هو ملخص الحبكة فى المسرحية الشعرية التى بنيت عليها أوربا «عابدة» . وصمنا هنا - كما سبق أن أشرنا - إلقاء الضوء على فكرتها المحورية ، التى تسمى إلى تصوير صراع بين الوطنية والحب ، يتصر فيه الحب .

والصراع - بوجه عام - هو عنصر التنازع فى الفعل الدرامى ، ويتجسّد فى تفاعل بين قوى متعارضة . وهناك - بلا شك - فى التاريخ الدرامى العالمى ، عشرات المسرحيات التى تصوّر صراعات ناشبة بين عاطفة الحب الشخصية ، والعاطفة العامة التى تتعلق بمصلحة وطنية . ويتجسّد هذا الصراع بمسرحية «عابدة» ، فى قطبيه الرئيسيين رداميس وعابدة من جهة ، ومن جهة أخرى فى القوى الحائلة دون تحقيق زواجهما ، والتى تتمثل فى الأميرة أمينيس ، والظروف القومية العامة المناوئة لهذا الزواج . وإلى جانب هذا الصراع الخارجى ، هناك صراع آخر يتردّد داخل عابدة بالذات دون رداميس . فبينما تمانى

غزوه المرتقب لمصر . وشعر رداميس بالحنين والمار لحياة وطنه ، ولكنه لا يكاد يمان بالفراق مع عابدة وعمو نصر الذى مناه بعرض الحبيشة والغزو بقلب حبيته ، حتى تدخل الأميرة أمينيس وفى صاحبها راميس ، والكهنة ، والحراس ، كى يقبضوا على الثامنين . وبينما يتنجس عمو نصر وعابدة فى الحرب ، ومعها السرا ، يساق رداميس إلى السجن ، تمهيداً لمحاكمته .

وفى الفصل الرابع - فى النظرة المركّبة - نرى الأميرة أمينيس - فى النظر الأعلى - تنتظر موجعة القلب ، خارج السجن . وتعرفنا بأن عابدة لا تزال محتضة ، بينما رداميس فى طريقه للموت فى ساحة القضاء للحكم عليه بالإعدام ، جزاء حياته وطنه . ورغم الجرمية الشبهة ، التى ارتكبتها رداميس ، فإن عابدة لا تزال تعشفه . ولما يمثل رداميس أماسها ، وهو يرسف فى الصفاة ، وإغراس يحيطون به ، تطلب منه - ضارعة - أن يحدّ فى الصفاة عن نفسه ، حتى يمكنها التوسط لدى المسؤولين ، للإفراج عنه ، والزواج منه . إلا أنه يرفض أمينتها فى عزم ، ويؤكّد لها أن حب عابدة شوق كل شيء . ويرتاح سعيداً ، عندما يعلم - من أمينيس - أن عابدة لا تزال حارية رمل قيد الحياة ، ولكن والدها قتل عند محاولته الهرب . وتحاول أمينيس - مرة أخرى - ملاينة رداميس واكتساب موثقه ، وحله على التكفير عن خطيئته ، إلا أنه يصّر على أن يموت وهو حبل حب عابدة ، ولا أن يعيش ملكاً على مصر ، ومتزوجاً من أميرة الجميلة . وإزاء هذا الموقف الصلب العنيد ، تضيق كل توشلات أمينيس هباء ، وتضطر - أسفة - يائسة - إلى التسليم بالواقع المرّ : ولا مفرّه من أن يموت . . . ولا حول ولا قوة فى فى انتقاد ، بسبب إصراره على العناد . ويساق رداميس إلى قبر أراضى ، يمثل حلته الذى سيقبر فيه حياً .

ويعبّر عن النظر الثانى السفلى ، المقبرة الأرضية . وهناك على حافتها العليا كاهنان مصريان يسكان بحجر ضخّم ، كى يغطيا به فتحة المقبرة ، التى راح رداميس فيها يعنى قدره القساوى ، وينسجى حبه اللاعج ، وإضافته عابدة . ويتطور الموقف العاطفى إلى حدّ يتجاوز الرغبتة الأسوية المقبولة . إلى قلب السوهم المشتطوف الساذج . إن رداميس المترجّع الشاكى

بعد أن تجاوزت فيها الجسدي رايميس ،
 إلى حب خالد ، هو جها لوطها الذي
 عملت على نصره ، وماتت بإرادتها هي ،
 بعد أن تحقق ما أرادت له ، إنها منذ البداية
 وبعد علمها بإعلان الحرب ، وهي على
 وهي برسالتها القوية ، وللملك كانت تحتاج
 جها وعلاية ضد من يعادي قوما . ولما
 ظهر والدها على مسرح الأحداث ، كان
 بمثابة النسيب المتظر الذي أدرك وطنيتها ،
 فأعانت بتعليمه وتربيته على دفع حبيها
 إلى التحل عن وطنه .

وإذا كانت عابدة قد سبت حبيبها
 ردايس إلى مقبرته ، بعد أن دمرت ماضيه
 ومستقبله ، فإنها هي تغطيع رومنسية
 متعقلة ، لجأ إليها المؤلف الفرنسي كي
 تكون النهاية رومنجولية ، وأكثر عاطفية
 وديوانية ، وإشارة للعاطفة كمشية
 للحب والواجب . والحقيقة أن مجموعها
 هذا - كما يمكن أن نستشف من
 الأحداث - لم يكن بدافع الغرام المحب ،
 وإنما بدافع اليأس من التعايش في مصر ، أو
 من الحرب إلى الحبشة . لقد قتل أبوها ،
 وأصبحت محاصرة من الحراس المصريين
 الذين يتعقبون آثارها للقضاء عليها .
 ولذا ، لم تجد مفرًا إلا أن تنتحر بيدها . ولم
 تكن الأميرة امينيس تدرى - وهي تنعى
 موت حبيبها - أن غريمها الحبشية تنام في
 أحضانها ، ولا استنزلت عليها اللعنات
 واشعلت نيران الانتقام في المقبرة .

وإذا كان مؤلفو الدراما يميلون - أحيانا - إلى تسمية بعض مسرحياتهم باسم البطل أو البطلة - مثل : مجيأ - أوديب - إليكترا - مكبث - هاملت - بيرجنت - إديثا - إيجابر - جوليا - سيدة السرى - شجرة الدر - العباسة - الزير سالم الخ فإن مؤلف مسرحية «صائدة» قد أطلق عليها اسم بطولته ، لأنها هي فعلا الشخصية التي عالمت صرعاها داخلها وخارجها ، ودامت على قلبها في سبيل وطنها ، ولمائت بإزادتها هي ميتة صاموسة . لقد لعبت دراميس إلى أقصى طاقته البره والعشق ، ولكنها استطاعت أن تتراجع عن هذا الطرف ، عندما تهتت إلى انفعالياتية طرف آخر أجدي وأشرَف وأخلاق . ومن ثم ، ضمت بصيها على مسرح وطنيتها ، واستحوحت - بهذا - على إشباع العصبان فينا ، دون عاشقنا الشميم الذي أكله الحور .

ولم يطلق اسم ردامس على المسرحية ،
لأن حوارها أقل من حوار عابدة فحسب ،

وإِذَا لَانَ دَوْرُهُ الْبَطُولِي سَالَى . هِيَ الْحَلِظَةُ
الَّتِي تَعْتَقِدُ عَلَيْهِ أَمَالَ شُعْبَةٍ كَمُحَارِبٍ قَاطِرٍ
عَلَى عَقْفِ غَائِلَةِ الْعَتَايَةِ الْأَجْنَبِيَّةِ ، يَتَخَلَّ عَنْ
دَوْرِهِ الْإِبْرَاهِيمِي ، وَيُزَعِمُ الْمَرْبُ بِحَبَّةٍ إِلَى بِلَادِ
الْأَعْدَاءِ ، بَلْ وَكُنْهُ السَّرَّ الْمُسْرِ الْمُسْكِرِ
الْخَطِيرِ ، الَّذِي يَكْفِي بِهِ هَوْلُ الْأَعْدَاءِ مِنْ
الْهُجُومِ عَلَى مِصْرَ . وَعِنْدَمَا تُخْضِعُ الْأَمِيرَةَ
أَمْتِيرِيْسَ إِلَى إِخْلَاصٍ عَلَى أَنْ يُطْلَبَ الْعَوْدُ
مِنْ الْمَلِكِ وَالْكِنَعَةِ مِنْ جَرَمِهِ التَّضَاهَاةِ ،
وَيَتَوَجَّزُ مِنْهَا ، وَيُحْكِمُ مِصْرَ ، يَرْضَى كُلَّ
ذَلِكَ وَيُؤْثِرُ أَنْ يَوْتِدَ يَدَ غَيْرِهِ ، لَا يَسِيلُ
فَعَلَتْ عَائِلَةً . إِنْهُ يَقُولُ مَعَهُ ، فِي سَبِيلِ تَاتَا
أَجْنَبِيَّةٍ أَحْبَبَهَا ، وَيُدْرِكُ نَظْمًا أَنَهَا أَكْثَرُ مِنْهُ
لَوْلَا لَوْطُنَا ، وَأَنَهَا غَزَتْ بِهِ ، وَخَدَعَتْهُ ،
وَسَلَّمَتْهُ عَلَى خِيَانَةِ وَطَنِهِ . وَلَوْ كَانَتْ عَائِلَتُهُ
طَلَبَتْ مِنْهُ نَبْذَ الْبَدَايَةِ . فِي الْفَصْلِ الْأَوَّلِ —
أَنْ يَرْضَى قَائِدَ الْجَيْشِ الْمِصْرِيِّ ، وَالْأَيَّامُ —
بِشَرِيحِ الْأَهْلَةِ لَمْ ، وَأَلَا يَكْتَرِكُ بِالْخَطَرِ الَّذِي
يُخْلِقُ بَوْلُونَهُ وَمَوَاطِنَهُ ، لِاسْتِجَابِ هَلِي
الْقُورُولَا ، وَقَتْلَاسٍ مِنَ الْوَالِجِ ، فِي سَبِيلِ
أَنْ تَرْضَى ، وَيَتَسَبَّرُ الْإِحْسَانُ . وَلَكِنْ
عَائِلَتُهُ لَمْ تَكُنْ قَدْ كَشَفَتْ هَذَا الْحَدِّ مِنْ
الضَّغْمِ الْمُرِّيِّ فِي شَخْصِيَّتِهِ ، إِذَا أَبْوَاهَا
الْمُحَنِّكَ هُوَ الَّذِي تَبْهَى إِلَى ذَلِكَ ، وَشَجَّعَهَا
هَلِي . وَإِذَا كَانَتْ عَائِلَتُهُ الْجَيْشِيَّةُ تَسْتَعِجُ
الْإِعْجَابَ بِوَقْفِهَا الْبَطُولِي ، فَإِنَّ وَدَائِسَ
يُثِيرُ فِينَا . نَحْنُ الْمِصْرِيْنَ بِصَفَةِ — أَحْمَدُ —
الْأَحْسَنِ . وَنَايِزَةُ الْأَزْفَرَاءُ حِفَايَتَهُ ،
وَأَزْوَائِهِ لَأَسْكَانَتُهُ وَبَرِّيَّةِ الْمَوَاطِنِ .

«عابدة» سهل التدليل على وطنية عابدة وإذا ما راجعنا النص المسرحي لأوبرا



الحبيشة، وخيانة رداميس المصري .
فقطعا تعلم أن الحرب على وشك الشوب
والجيش المصري المدافع عن أرضه ،
ويجش وطها الزاحم من الجنوب للغزو ،
لا تملك إلا أن تتحيز : ولا يستطيع أن يتخلل
حول الموقف والسياسية تطيع برزس أبناء
وطني وعشيرتي، (ص ١٤) . وعندما تحس
بشيوب لوعة الحب ، طفقها بالتفكير في
وطها : لا . لا . لا . لأن الحب كل شيء ،
الوطن أسمى وأرق من هاته الأمانة» (ص
١٥) . ويحمل الصراع بين العاطفة
والشخصية والواجب الوطني ، تغير على
حرجتها للتأرجع : وتدفق عيناى على
رداميس . لا أعرف ما أبكي عليه ، أم
أبكي على وطني ؟؟ ما العمل ؟؟ وماذا
أفعل وأنا أهواه من قلى ، وقد أصبح منذ
الساعة عدواً لوطني ؟؟ (ص ١٧) . وعند
توقيع رداميس موذ ذهاب لقائد الجيش
الحبيشى ، تدنى منها غيرة : وعد متستره ،
ولكن سرعان ما تندى على البوح بذلك
بالعبارة التى اغضبتهما ، واتى نضى
- ضمت - نصر مصر وهزيمة الحبيشة .

رأيت أنها - تعرض وحدها على حائلة ،
تلعب نفسها وتلومها على العبادة الآثمة .

ولا . لا . لا ألتصور كيف فاهت شفتاي
بهذه العبارة الخائنة لوطني !! وكيف دعوت
لبراديس والبصر والفرس على أبي الذي
يحارب لانتشال من هذا الأمر؟؟ وهل حقاً
سيأري ذراري مطمحة بدماء أهل
وعشيرتي؟؟ ... يا لتسلية أبي ضحية ،
وليس لدى القوة على ملاقة شعبنا مكسور
الجناسح ، فذليل الحماطر أمام شعب
فروخ ساعتي يا أخي ، لقد
عطفك رباني عقوا بهذه العبارة الخائنة . .
ولكن رباني عمو وعو علي الملود . . ولكني
عليه عليه (١٨ - ١٩) .

إنها تتركك من وهي ، بأن مساعدها
الحقيقية ، تحقق بوجهها في وطنها ؛ ولا
تعدد الوطن بأسطى بلوجهها في يوم ما ، إن
عقد الوطن يؤولي ويحضر في قلبه ، (من
٢٢ . حين ترى عابدة أبها أسيرا ،
تناسى هية ملك مصر ، وتلقته درسا في
الوطنية : «أها الملك ، إن شعبنا لا يخلده
والخالد ، وقد تب القدرنا بالباغضة في قلبه
لمركه . . . وها هو ملك الباغضة قد وقع
أسيرا ، فرحه . . . فإن عزة الوطن
الدفاع عنه واجب مقدس فعد
فعل الطوعة ، وساعدا في حمتنا ، فإذا
تسهم الملك لك اليوم ، فلما يكشرك

عن أنبياه في الخلد (ص ٢٩) . وبعد أن عيّن بها أبوها بالعودة إلى وطنها الحبيبة ، تنسجى فيها لرداميس ووالعها كله ، وتظهر فرحا وهي تفتي : «يا فراحتاه يا أبي !! أحقا كما تقول سارى من جديد تراب وطني ، وسقط رأسي ؟؟ وهل سأمرك في وادينا البانغ بالخرات والشرات ؟؟ متى أركع أمام معابد أختنا التي تصلّت شوقا لأهلها ؟؟ (ص ٣٧) . وتتردّد عايدة في البداية ، حين يفتح أبوابها على الإيقاع برداميس ومعرفة سرّ الطريق الحرق ، ولكنها سرعان ما تدعن هاتفة : «سأرضخ لمشيئة الوطن يا أبي ، وسأضحي بكل شيء من أجله» (ص ٤٠) .

هل يعد ترديد الفكر والعاطفة في مواقف عايدة وأقوالها تلك ، نشك - لحظة واحدة - في صدق وطنيتها ، وفي كونها شهيدة الوطنية الحبيبة ؟؟

إن والدها - هو الآخر - يبدو ملكاً شجاعاً جسوراً إلى درجة التيجح . فعندما يواجه ملك مصر المستكين ، يتحاطب في جرأة ، تدانيه - في ذلك - ابنته عايدة ، يقول سمو نصر : «هأنذا أقرب منك بعد أن هزمت دفاعاً عن شرق وكيان . وأعلم بأن الخوف ليس من شمال ، ولا أهالي المسوت ، ولا أغشاه . ولكن صارت جيشك صراع الأبطال ، والخط لم يوافي هذه المرة ، فيوم لك ويوم عليك ؟؟ (ص ٢٩) . وإذا ما قورنت شخصية سمو نصر بشخصية ملك مصر - الذي لم يمنحه المؤلف اسماً ، كما لم يمنح شخصيته النكرة - فإن الأخير منها يبدو رجلاً طيباً إلى درجة السذاجة ، والتسامح العيظ ، الذي لا يفتن مع الأعياب السياسية والملك . وهذا

البرود العاطفي الذي يتجلى في تصرفاته وأقواله القليلة ، يتعارض مع طبيعة خصمه الحشيش ، لقدّح حامسا ، ودكّاة ، وإصراراً على الصّرع ، ومعاودة القتال حتى النصر . إنه يتحاطب عايدة قاتلاً : «والشجاعة والبسالة يا ابنتي .. فإن أرواح أبناء وطنك الشهداء لا تموت أبداً . إنها باقية تستشهد بالآلة من ظلم أعدائنا : وإنها مستقيم للوطن في القريب المجال . لا تياسى يا عايدة نقوس النصر واضع أماننا . وإن جيوشنا الجيابة تستعدّ بكل قواها لمواجهة العدو داخل الأسوار . وستردّ كل ما اغتصبوه منا من غنائم ورهائن . الول للوطن لهم . الول لهم ؟؟ (ص ٣٣) .

كما أن سمو نصر الثائر ، يلعب دوراً أساسياً في تحريك الأحداث وتوجيه مسارها إلى ضدها ، وقسار - رغم أنه المغير المعتدى - على تبرير موقفه ، واستمالة القلوب إليه : «واسمعي يا عايدة ، لقد حان وقت العمل ، ولستأبسر أسرنا لئلا ننتقم إن جنس الفراعنة لا يؤمن ، فهو جنس خائن وحشي ، يستحق أن تشنّ عليه الحروب حتى نلغيه الهزيمة والانكسار» (ص ٣٦) . أما ملك مصر فيبدو شخصية هامشية بالنسبة لكل الشخصيات المصرية التي ظهرت : أمينيريس ، وداميس ، ورافيس . ويتنظر غزياً أنه لا يقود جيش بلاده ، مثلاً يفعل ملك الحبيبة .

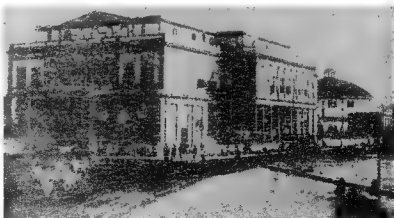
إن موقف رداميس الوطني ، يتأفّف موقف عايدة . وإذا كانت هناك عبارات عن تمجيد الوطنية المصرية ، تتناثر في غضون المسرحية على لسان رداميس ، أو الملك ، أو

أمينيريس ، أو الكهنة ، أو الشعب ، فإنها لا تشكل التأثير العام الذي يخلفه العمل المسرحي ككل . وإنما هي مجرد عبارات بائنة ، تعجز عن أن تغلّ على التأثير الذي تحدثه عايدة مع والدها ، ولا على تصرفات رداميس الخيانية واعتصافاته الأسبانية المتهاينة ، ولا على حديث الشخصيات المصرية عن خيبتها . فحينما تشرّبه عايدة بالهروب معها إلى الحبيبة ، والتخلي عن قضية وطنه العظمى ، يتردد أول الأمر ، ولكنه سرعان ما يستجيب لنداء الخيانة : «إن أحبّ لك رجاء يا عايدة ستهرب سوسيا يا حبيبي» (ص ٤١) .

وليست هناك إهانة ذنبة تحقّق بشرف قائد عسكري ، مثل تلك الجمل التي تبرهن على غدره وسقوطه في وحل اللذ والمهانة : «إن حبي لك يا عايدة ، يجعلني أمشي بشرقي ووطني ، فها بنا نهرب قبل طلوع الفجر ، لكي نتجنب كل خطر يهدد حياتنا» (ص ٤٣) . ويضيف إلى ذلك قوله : «سأظلّ غصلاً لعابدة حتى الممات ، وإن أعثت بعهدي الحب لها» (ص ٤٧) . أما ثمن خيانتها وجريمتها الكبرى فيقبضه وعداً شفوياً من سمو نصر : «إن حبك لابنتي وزواجك منها ، سيملك الحاكم والناس على بلادنا الواسعة الأرجاء» (ص ٤٤) . وعندما يتحقق رداميس من أنه قد أفشى سرّ الجيش المصري إلى أعدائه ، يفتح على نفسه بجملة واحدة لا يعود لثلاثها : «واللخيل والعار !! آخون وطني وبلادنا وأسلمنا للأعداء ؟؟ (ص ٤٥) . إلا أن الميزة أعجز من أن تقبض من الوهولة التي ترضى فيها ، وأصبح - وهذا شيء غريب - يتمسك بها حتى آخر رمق في حياته .

كما لا يتوقف مواطنوه عن نعتة بالخيانة ، ويقسوا يتوقّعون له الإعدام . تقول أمينيريس : «لذوت والإعدام جزءا كل خائن يفشى أسرار الوطن . وإن رداميس ارتكب جرماً يستحق عليه الموت . إنه خائن للعرش» (ص ٤٦) . وفي موضع آخر تتحاطب : «والآن ، أيها الخائن لعرش الوطن لقد أفشيت سرّ الجيش» (ص ٤٧) . ورغم أن رداميس قد تخفّف تماماً من خيانتها ، وأن عايدة تؤثر وطنها عليه ، وأن أمينيريس تهيب به أن يطلب الصفح والعيش في أرجاء مصر وعلى عرشها ، إلا أنه كمرضى رومسي ، لا يرى الكون إلا بين أنامل عايدة : «إن أفضل الموت على البقاء بعيداً عن عايدة»

قادر الأوبرا عند إقامتها وقبل استكمال الجزء الخلفي من البناء



(ص ٤٨) . وكما تجلّت أمتهريس المحبة الوفية في محاولاتها المستميتة لحمله على إيثارها وإيثار مصر وطها على عايدة ، ازداد تمسكا بوجهه ، وكأنه لم يكن من قبل قائدا عسكريا محنكا ، وإنما مجرد عب رقيق حالم حق المرض . وعندما تستعيد أمتهريس ضارعة بقولها : وهل تملن وعدا صادقا أن تخرج عايدة وتظل لي وحدي ؟؟ ، يجيبها إجابة قاطعة : «أبدا» . يستحيل أن أعادل هذا العهد (ص ٤٩) ولما تراجع في ذلك ، لا يملك إلا أن يصيح فيها : ولا . لا أبني شيئا في الحيلة سوى حب عايدة . (ص ٤٩) ، «وأي الموت جيلا أمام عيني ، وأبتسم له إرضاء لعايدة ، إن حبها يلهمني الشجاعة والإيمان» (ص ٥٠) وهنا تياس أمتهريس من إقنائه من نفسه فتضطر إلى وصمه بالعار : «العبدالة لا تشفق على جرم أيم غان الوطن وأفنى أسرار» . (ص ٥٠) .

ولا شك أن رداميس في نظر العبدالة الدينية والدينيوية التي تتمثل في كبير الكهنة ، خائن ومذنب ، مثله في ذلك مثل عموم مصر وعائدة . ولهذا ، يخاطب رداميس قائلا : «أيها الخائن لعمرش الوطن ، لقد بحت بأسرار الدولة للعدو الغاشم ، فويل لك الآن» . ولماذا تصمت أيها الخائن ؟؟ «وإن رداميس جلب لنا العار والحزى ، وقد قهرت جيوشنا ، بعد أن كان النصر حليفنا» ، «وأي الخائن لدمي ما يبرؤني» (ص ٥١) «أيها الخائن ، إن جرعتك شمعنا خلخت الوطن» ، «والموت والهلاك للذوينة» ، «وإن رداميس خائن وجزؤه الموت» ، «ولا . لا . فإخائن يجب إزالته من نيد الحياة» . (ص ٥٧) .

وهكذا تزدهم المسرحية بأدلة قوية وأخرى فعلية ، تؤكد وطنية عايدة ، وإيثارها مصلحة بلادها العليا على عاطفتها الشخصية ، وكذلك بأدلة أخرى تبرهن على أن شخصية رداميس مصابة بأنيميا الرومنية الحادة ، لإشارة حبه لامرأة أجنبية ، ضلّكه وحملته على خيانت وطنه وانخضاعه لأعدائه . وهل هناك - بعد هذا - ما يثبت أن مسرحية «عائدة» تصور بطولة الأبحاش وخيانة المصريين ، باسم الإخلاص - حتى الموت - لفكرة الحب المجردة الفجة ؟؟ هل يرمى المؤلفان الفرنسيان - مارييت ودی لوكل - بأن يكون رداميس فرنسيا ، وعائدة المانية أو إنجليزية ؟؟ .



مونجى : أول رداميس بالقاهرة .

اسرائيلية اسمها راشيل إينة قائد الجيش الإسرائيلي واسمه رؤول . ويسبب الحب العارم بين المحبين ، يفضي الفريق البرديس إلى حبيبة قلبه سر الجيش المصرى الذى خطط لعبور بحر مثلا بسبناه متجها إلى الشرق للدفاع عن الجبلود المصرية ، ثم قامت راشيل بإبلاغ السر الخطير ل رؤول ، فقام على الفور - والعياذ بالله - بغزو مصر من نفس البحر . ثم راح الفريق البرديس في سجنه يتعمق من لوعة الحب ، غير مبال بما حل بالبلاد من كوارث . وجاءه راشيل لتموت بين أحضانه . وقبل أن يموت العاشقان راحا بتناجيان ، ويعلمان بنعيم الجنة وظلالها الوارفة . ترى هل نصدق - نحن المصريين - هذا الموضوع ؟؟

لا اعتد ، حتى ولو كانت أناشيده من وضعه الأنبياء ، وأنشائه من تلحين الملائكة ، وعزيف الجن ، وغناؤه بأصوات الحور العين . .

إن مصر الفرعونية ليست مصر أخرى ، بسبب البعد الزمى أو الثقافي ، وإنما مصر يجب أن تكون هي مصر ، سواء كانت الخلفية التاريخية فرعونية ، أو مسيحية ، أو إسلامية ، أو من العصر الحديث ◆

أهم مراجع البحث

- أحمد المصرى . جوسيز فردى . القاهرة : ١٩٦٠ .
- فردى . عائدة . ترجمة : د. محمد محمود سلمى حافظ . القاهرة ١٩٥٢ . (أخذت منه الاستشهادات النصية)
- Kerman, Joseph. Opera as Drama. New york : Vintage Books, 1959.
- Ewen, David. Encyclopedia of the Opera. New York : Hill and Wang, 1963.
- Abdoun Saleh. Genesi Dell' Aida. Quaderni dell' Instituto di Studi Verdiani, 1971 ◆

انظر صور الموضوع

في الصفحات

من ١١٤ إلى ١١٦

تعارف

وليد منير

أُتَعَرَّفْتُ فِي جَسَدِي كَالْمَسَاءِ عَلَى نَجْمَةٍ
أُتَعَرَّفْتُ فِيهِ عَلَى جَدُولَيْنِ
أُبَادِرُهُ بِالسُّؤَالِ
فَيَفْجَعُنِي بِالزُّوَالِ
أَنَا كَائِنٌ « مُلْفِزٌ » مِثْلَ طَمَى الْحَقُولِ
أَكَادُ أَشْكُكَ فِي ،
وَأَعْلَنُ أَنْ تُوَحِّدَ رَوْحِي بِشَىْءٍ بَانْخَطَافِي إِلَيْكُمْ

عِلَامٌ يُفَرِّقُ بَيْنِي وَبَيْنَ صَهِيلِ الْمِيَادِينِ ،
بَيْنِي وَبَيْنَ الْفَتَاةِ الَّتِي أَتَحَرَّكُ نَحْوَ جَوَارِحِهَا مِثْلَ ذُرَاتِ أَعْضَانِهَا
عِنْدَلَيْبٍ صَغِيرٍ ،
عِلَامٌ يَرَفِّرُقُنِي بِالْأَسَى الرَّعْوِي الْجَمِيلِ قَطِيعٌ « مِنْ السُّحُبِ الْبَيْضِ فِي
عَنْفَوَانِ الْمَطُولِ

كَلِمَا قَلْتُ : أَكْتَبُهَا كَالْبَنْفَسِجِ فِي رَاحَتِي
كَيْ أَغَافِلَ وَقْتُ الرَّمَادِ
نَمْتُ بَيْنَ أَنْخَلَتِي وَخَطَايَا نَبَاتَاتِ هَذَا الذَّهْوِ

كَلِمَا قَلْتُ : أَجْمَعُنِي
شَقَى الْآخَرُونَ نِسْجَهُمْ إِلَى ضَفَتَيْنِ مَهَاجِرَتَيْنِ
وَخَانُوا حَنِينِي إِلَى النَّوْمِ فِي جِلْدِ أَيَّامِهِمْ
كَيْ أَرَانِي عَلَى هَيْئَةِ الطَّيْرِ أَقْبِلُ مِنْ كَوَكَبٍ لِلشَّتَاتِ
إِلَى فَنَنِ لَا تَنَازَعُهُ الرِّيحُ فَضْةَ أَحْلَامِهِ
أَوْ تَسَاوِرُهُ رَغْبَةً فِي الْأَفْوَلِ



كلما قلت : أعرّفهم
 حسمت لوعة كالمحارة أنشودق
 واصطفتني لعرسٍ وحيدٍ هو الندم الخافت المتقطع
 لم يبق من أجل السنوات
 سوى أربعين حصاةً
 وشبه دم عائلتي
 وشمسٍ محرّمةٍ في حديقة ذاكرتي
 لا تحب أغتراك الخيول



أيها المتعزّ كالوحي في شفة
 أيها الحى في ريش قبرة
 أيها الكبرياء البسيط
 لماذا أنا تعب
 لا أريد مداعبة البرتقال بأزهاره الصُفّر حين يمرّ على جبهتي
 في المساء
 ولا أحمّل تلك المناقير بين الضلوع
 تواصل موهبة النباش عن ذكريات الكواكب

هل حان وقت الرماد
 وهل كان يعوزني أن أرى كل شيء
 وأودعه في مخازنات قلبي
 لكيلا تفرط زنبقة في كتوزي
 كل جدول ماء بعيدٍ إذن
 كل نجم تعرّفت فيه على جسدي
 أو تعرّفت في جسدي كالمساء عليه
 هو المنتهى
 وهو الحكمة الأبدية لما تشي به
 أنا الكائن الملعن المشتهي

ذلك اللحم والدم أعرّفه
 كم أبادره بالسؤال
 فيجمعني بالزوال

ويبقى به عبّ غامضٌ يرعوى هارباً مثل طمي الحقول ◆



قصة للكاتب الأمريكي المعاصر : بول باونز ترجمة : د. ماهر شفيق فريد

الضبع

وقال : « وهكذا فأتت الكائن الذي يسمونه الغول . إن العالم مليء بالأشياء الغريبة » .

لرفع الضبع إليه بصره . كانت عيناه ضيقتين معوجتين ، وقال : « لقد جلبنا الله جميعا إلى هنا . أنت تعرف ذلك . أنت الذي يعرف عن الله » .

فطار اللقلق على مستوى أرض قليلا . وقال : « هذا حق . ولكن يدعيني أن أسمعتك تقول ذلك . إن سمعتك باللغة السوء ، كما قلت أنت نفسك منذ هنيهة . فالسحر مناف للمشيئة الله » .

وهنا أمال الضبع رأسه وصاح : « وهكذا فأتت مازلت تصبى هذه الأكاذيب عن جنسي ؟ » .

قال اللقلق : « إنى لم أر مثالك من الداخل . ولكن لكنا يقول كل امرئ إنك تستطيع أن تصنع بها سحرا ؟ » .

قال الضبع : « إنى لأتبادل لكنا منحك الله وأبأ ؟ إنك لم تتعلم كيف تستخدمه . ولكنه كان يتحدث بصوت خفيض إلى الحد الذي لا يستطيع اللقلق معه أن يسمعه .

قال اللقلق : « إن كلماتك لا تصلنى » وترك نفسه يهبط في الهواء أرض قليلا .

ومرة أخرى رفع الضبع إليه بصره قائلا : « لقد كنت أقول : لا تقرب منى أكثر مما ينبغي ، فقد أرفع سالى وأطع بك سحرى ! » وضحك . وكان اللقلق قريبا منه بما يكفى لأن يرى أن أسنانه سمره .

وشرع اللقلق يقول : « لا بد أن ثمة شيئا ما ، رغم ذلك . ثم يبحث عن صخرة تعملو الضبع ، وحط عليها . وجلس الضبع رافعا بصره إليه وهو يحق . ومضى اللقلق يقول : « لماذا يكرهك الجميع ؟ لماذا يدعونك غولا ؟ ماذا فعلت ؟ » .

فأغمض الضبع عينيه نصف إغماضة وقال للقلق : « إنك سعيد لحظ جدا . فالبشر لا يحولون فتكك ، لأنهم يظنونك

كان طائر لقلق مارا بإقليم صحراوي في طريقه إلى الشمال . كان ظمآن ، وقد شرع يبحث عن ماء . وعندما وصل إلى جبال كاتنج إجار أبصر بركة في قاع مسيل (واد) ، فطار بين الصخور وحط على حافة الماء ، ثم دخل فيه وشرب .

وفى تلك اللحظة أقبل ضبع يظلم . وإذا رأى اللقلق واقفا في الماء قال : « هل كانت رحلتك طويلة ؟ » . لم يكن اللقلق قد رأى ضبعاً من قبل ، ففكر قائلا : « وهكذا فهذا هو الضبع » . ووقف ينظر إلى الضبع لأنه قيل له إن الضبع إذا تمكن من أن يريق قليلا من بوله على أى كائن ، فإنه سوف يتعين على ذلك الكائن أن يسير وراء الضبع إلى أى مكان يريد له هذا الأخير .

وقال اللقلق : « سرعان ما سيحل فصل الصيف . إنى في طريقى إلى الشمال » . وفى الوقت ذاته ، سار موقلا في البركة حتى لا يكون قريبا من الضبع إلى ذلك الحد . كان الماء هنا أعماق ، وقد كاد يفقد توازنه ، وتعين عليه أن يرفرف بجناحيه كيلا يقع . وسار الضبع إلى الجانب الآخر من البركة ونظر إليه من هناك .

وما لبث الضبع أن قال : « إنى أعرف ماذا يدور بخلدك . إنك تصدق القصة التى تسمعا . أنتظنى أملك تلك القدرة ؟ لعل الضباع قد كانت كذلك منذ زمن بعيد . لكنها الآن لا تختلف عن غيرها من المخلوقات . أستطيع أن أملك ببسولى من هنا إذا أردت . ولكن مسا لداهى ؟ إذا أردت ألا تصادقنى فاذهب إلى منتصف البركة وابق هناك » .

نظر اللقلق حوله في أنحاء البركة ورأى أنه ليس فيها بقعة يستطيع الوقوف بها بحيث يكون بعيدا عن مثال الضبع .

وقال اللقلق : « لقد انتهيت من الشراب » . ثم بسط جناحيه ورفرف خارجا من البركة . وعند حافتها رفض مسرعا إلى الأمام وعلا في الهواء . دار فوق البركة ملتفيا بصره إلى الضبع .

مقدسا . اهتم يدعونك قديسا وحكيا ومع ذلك فأنت لا تبدو قديسا ولا حكيا » .

قال اللقلق سرعاً : « ماذا تعني ؟ »

« لو أنك كنت تفهم حقا لعرفت ان السحر حبة تراب في مهب الريح ، وان الله ساطعنا على كل شيء ، ولما سلورك خوف » .

وقف اللقلق زمنا طويلا يفكر . رفع ساقا وثناها أمامه . واصطليح المسيل باللون الأحمر إذ هيئت الشمس من مستقرها . وجلس الضبع بجلود والمعا بصره إلى اللقلق ، منتظرا منه ان يتكلم .

وأخيرا أنزل اللقلق ساقه وضع منقاره وقال : « أتعني انه إذا لم يكن هناك سحر ، فإن الشخص الذي يرتكب الخطيئة هو الشخص الذي يعتقد ان ثمة سحر ؟ » .

وهنا ضحك الضبع وقال : « لم أقل شيئا عن الخطيئة . وانما أنت الذي قلت ، وأنت الحكيم . ليست مهمتي في العالم هي أن أخبر أحدا ما الضوَاب وما الخطأ . إن للعيشي من الليل إلى الليل يكفي . إن كل إنسان يمتحن أن يراى ميتا » .

ومرة أخرى رفع اللقلق ساقه ووقف يفكر . ارتفع آخر شعاع من ضوء النهار إلى السماء واختفى . وذابت الصخور عند جوانب المسيل في الظلمة .

أخيرا قال اللقلق : « لقد وهنتي شيئا أفكر فيه ، وهذا أمر طيب . ولكن الليل قد جن الآن . لا بد لي من أن أمضي في طريقي . ورفع جناحيه وشرع يطير - دون أن يلوى على شيء - من الجبلود الذي كان واقفا عليه . وأخذ الضبع يصغي إليه بسمعه . سمع جناحي اللقلق يضربان الهواء ببطء ، ثم سمع صوت بدن اللقلق وهو يضرب الصخرة على الجانب الآخر من المسيل ، فتسلق الصخور ، ووجد اللقلق وقال : « إن جناحك قد انكسر . كان خيرا لك ان ترحل قبل ان يخفى ضوء النهار » .



فقال اللقلق « أجل » وكان تمسا يشمر بالخوف . وقال له الضبع : « تعالى معي إلى بيتي . هل تستطيع السير ؟ » .

قال اللقلق : « أجل » وشقا طريقهما معا في الوادي . وسرعان ما انتبيا إلى كهف في جانب الجبل . لدخله الضبع أولا ونادى عليه منه : « الآن تستطيع ان تدخل وأمسك . إن الكهف عال هنا » .

لم يكن ثمة سوى ظلمة بالداخل . ووقف اللقلق في مكانه ، ثم قال : « أين أنت ؟ »

فأجاب الضبع : « إني هنا » وضحك .

وسأله اللقلق : « لماذا تضحك ؟ » .

فقال الضبع : كنت أذكر ان العالم مكان غريب . لقد دخل القديس كهفي لأنه يؤمن بالسحر » .

قال اللقلق : « لست أنفهمك » .

« إنك مضطرب ، ولكنك على الأقل تستطيع الآن ان تصدق ان لا أملك سحرا . إني لا أختلف عن أحد في هذا العالم » .

لم يبهج اللقلق فورا . وشم رائحة الضبع الكريهة شديدة القرب منه ثم قال متبذرا : « أنت مصيب ببطيئة الحال ، فليس ثمة قوة تجاوز قوة الله » .

قال الضبع وهو يتنفس في وجهه : « إن سعيد . أخيرا أصبحت تفهم » . وسرعان ما أمسك بهتق اللقلق وفجأه .

وغرب اللقلق وسقط على جنبه .

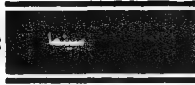
قال اللقلق هاسا : « لقد تمنى الله ما هو خير من السحر . متحنى غا » .

رقد اللقلق ساكتا . حاول ان يقول مرة أخرى : « ليس ثمة قوة تجاوز قوة الله » ولكن منقاره لم يعد ان افتتح بالغ الاتساع في الظلام .

تحول عنه الضبع مبتدئا ، وقال من فوق كتفه : « ستموت في مدة دقيقة . وبعد عشرة أيام سأعود إليك ، وعند ذلك ستكون جاهزا للوحي » .

وبعد عشرة أيام ذهب الضبع إلى الكهف ووجد اللقلق حيث تركه . لم يكن النمل قد زحف إليه فقال : « هذا أمر طيب » . التهم منه ما أراد ، ثم خرج إلى صخرة كبيرة مسطحة فوق مدخل الكهف . وهناك في ضوء القمر وقف بعض الوقت ينتبها .

أكل قليلا من قوته وتمرغ زمنا طويلا في بليته ، وهو يحكه بفراشه عميقا . ثم شكر الله على أنه وهبه عينين تستطيعان ان تريا الوادي في ضوء القمر ، وأننا يستطيع ان يتشم الجيفة على متن الريح . تدرج في القراء مرة أخرى ولعن الصخرة من تحته . ولبعض الوقت رقد هناك يلهث . وسرعان ما نهض ومضى يظلم في طريقه ♦



تأملات سينمائية في الروتين والبيروقراطية

أحمد عبد الله

وهامو على عبد الخالق يقدم لنا آخر أفلامه (أربعة) في مهمة رسمية) الذي ينتمي إلى هذه النوعية الأخيرة التي أشرفنا إليها ، ولكنه هذه المرة لا يقدم فيلماً يتعرض فيه لأحدى قضايا الساحة ، ولا يطرح وجهة نظره في سلوك مرفوض ، وإنما يختار مسألة نعيشها جميعاً ، ونعالق منها ، ولكنها ليست مطروحة كقضية ملحة من فرط تعودنا عليها ، وهي مسألة البيروقراطية والإجراءات الطويلة ، التي تستنفذ الكثير من وقت وجهد المواطن ، والفيلم يعرض لنا ذلك من خلال حكاية بسيطة تجري أحداثها في الأقصر ، حيث يموت قردان يتضح أنه بدون أقارب يرثون تركته ، التي هي عبارة عن قرد وحمار ومعة ، وحسب المتبع فقد تم حصر هذه الشركة بمعرفة المختص في بيت المال بالأقصر ، وبعد ذلك أقيم مزاد علني لبيع تلك التركة ، وحيث أنه لم يتم البيع فقد تقرر حسب اللوائح إرسال التركة إلى بيت المال في القاهرة ، وتلك بمعرفة أنور عبد المولى الموظف الحكومي ، حيث تم تكليفه بالتجسّس هذه المهمة

عندما ظهرت جماعة السينما الجديدة ، في أواخر الستينات ، كان من أبرز أعضائها المخرج على عبد الخالق ، الذي قدم أول أفلامه (أغنية على الممر) ، وأيضاً كان هذا الفيلم باكورة إنتاج هذه الجماعة ، بالإضافة إلى أنه كان أول فيلم يتعرض لمهمة لعل عبد الخالق ، حيث اتضح من البداية أنه - مثل معظم السينمائيين الشبان في هذه الفترة - كان مهتماً ومهموماً بقضايا المجتمع ومعاتاته ، ولظروف عذبة - ليس هذا مجالها - لم يستمر نشاط جماعة السينما الجديدة ، ولم يستطع على عبد الخالق الصمود طويلاً أمام متطلبات السينما التجارية ، حيث قدم بعض الأفلام المأطوية التي لا تنتمي إلى نوعية فيلم (أغنية على الممر) مثل فيلمي بيت بلا ضفاف وعذاب الحب ، ولكنه عاد مرة أخرى إلى تقديم نوعية من الأفلام التي تطرح قضايا جادة لها علاقة بالواقع الذي نعيشه مثل (الحب وحده لا يكفي ، السادة المرتشون ، العار ، الكهف) .



لقطة من فيلم «أربعة في مهمة رسمية»

الرسمية ، ويعد العنيد من المواقف التي يقابلها هذا الموظف في مهمته تلك ، نجده يبقى في القاهرة ، ويعمل مدرسيا في سيرك .

ومن خلال هذه المهمة الرسمية التي يقوم بها أنور عبد المولى ، يتعرض الفيلم للكثير من صور الممانعة التي يعاني منها المواطن ، وبالذات البيروقراطية ، فمنذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها تلك المهمة تتوالى الصور المرغوبة الواحدة تلو الأخرى ، ابتداء من الرشوة التي نسميها تجاوزا الكرامة وانتهاك الإجراءات الرسمية المعلقة التي قد تغير مجرى حياة إنسان ، وأنور عبد المولى وإن كان جزءا من هذه البيروقراطية . إلا أنه أصبح في النهاية ضحية لها ، ومأساة هذا الموظف تبدأ بشيء بسيط جدا يحدث بطريق الخطأ ، وهو أن الحمار الذي كان في عهده تم تبديله بحمار أصغر منه ، ولأنه يدرك بخبرته معنى حدوث هذا ، فهو يطلب عمل محضر بالواقعة في الشرطة ، وهذا التبديل في عرف الإجراءات الرسمية .

بعد تغيير في أوصاف عهدة رسمية ، وقد كان مقدرا لأنور عبد المولى أن يمتك يهيا واحدا أو يوعين على الأكثر في القاهرة لإنجاز هذه المهمة ، ولكنه يظل ستة أشهر كاملة ، وفي اليوم الأول لوصولها القاهرة يتهم بالسرقة لجرد أنه يصطحب قردا ، ثم يجد بيت المال وقد أغلق أبوابه والساعة في تجاوز الواحدة والنصف ظهرا ، وفي اليوم التالي رخصته يحدد موظفي المصلحة يصطدم بالإجراءات البيروقراطية التي يعيها جيدا ، وهو بالتاكيد قد مارسها مع الكثيرين ، ولكنه عندما يجد نفسه في مكان المواطن المتعامل مع هذه الإجراءات ، يدرك إلى أي مدى هي إجراءات عقابية ومضنية للوقت والجهد ، ويواصل رحلته مع تلك الإجراءات ، ويتقابل مع الموظف الذي يعطل مصالح الجمهور لكي يتحدث في مباراة لكسة القدر ، ويصطدم بالموظف الذي يتمسك بوجود خاتم النسر على كل ورقة .

وفي القاهرة يجد الكثير من صور الاستغلال ، فهناك سائق سيارة النقل الذي يستغل زحام العاصمة وفرض الأجر الذي يريده ، وهناك الطبيب البيطري الذي يجري الكشف على القرد مقابل عشرين جنيا .

ويتهى الأمر بأنور عبد المولى مقبوضاً عليه بمجرمة جهات عليا ، إذ تصادف مرور موكب رسمي لأحد المسؤولين الأجانب في

نفس الوقت الذي كان يقف فيه أنور عبد المولى على أحد جانبي الشارع المار به الموكب ، مسكاً بالقرد الذي يتلفت من بين يديه إلى الشارع ، مما يؤدي إلى تعطيل الموكب ، وبناء على ذلك يتم توجيه اتهام إلى أنور عبد المولى بأنه متآمر على هذا المسئول الأجنبي .

ويعد هذا المشهد نجد أنور عبد المولى وقد أصبح مدرسا في سيرك ، ويفهم من هذا أنه ظل في القاهرة ، ولم يعد إلى عمله في الأقصر ، وأيضا لم يسافر إلى الخارج للعمل هناك كما كان يعلم .

وقد اختار صانعو الفيلم الكوميديا ، باعتبارها الشكل الأكثر ملاسة لتقديم مثل هذه النوعية من الأفلام ، واعتمد السيناريو الذي اشترك فيه عبد الجواد يوسف وصلى عبد الحافظ على كوميديا الموقف ، في معظم مشاهد الفيلم مع قليل من الكوميديا المرئية التي قامت على الحركة المبالغ فيها ، وجاء الحوار الذي كتبه على سالم معبرا عن تلك الأحداث والمواقف وملامها ، وكانت الكوميديا في هذا الفيلم من النوع الذي يثير الإل والضحك في نفس الوقت ، ولكن يمتد على السيناريو أفعال بعض المواقف التي ترتبت عليها أحداثا هامة فيها بعد ، مثل تمعد فشل المزد العلى لبيع التركة في بداية الفيلم ، بدون سبب مقنع حتى يتسنى سفر الموظف ومعه التركة إلى القاهرة ،

كذلك يلاحظ أن المشهد الذي تم فيه القبض على أنور عبد المولى كان أيضا موقفا مفعلا ، هذا بالإضافة إلى أنه توجد كثير من المشاهد التي لم يكن لها دور في وقع الأحداث وتصاعدها دراميا ، مثل المشهد الذي وقعت أحداثه على أحد الكبارى وفي شوارع القاهرة ، حيث كان مشهدا هزليا بدون داع .

وقد أبرز هذا الفيلم قدرة على عبد الحافظ على استعراج الأفلام الكوميديية ، وقد لجأ إلى استعمال الحركة السريعة ، وتنوع أحجام اللقطات مع القطع السريع الغير حاد ، ومن خلال إيقاع سريع في معظم مشاهد الفيلم ، ساعده على ذلك مونتاج حسين عفيفي ، وكان على عبد الحافظ موفقا إلى حد بعيد في اختيار مثل الفيلم ، وبالذات أحد زكي في دور أنور عبد المولى ، الذي يؤكد هذا الفيلم قدرته الكبيرة على أداء مثل هذه النوعية من الأفلام الكوميديية ، حيث استطاع أن يؤدي شخصية الموظف الحكومي بشكل جيد وبدون إسفاف ، ولكن يبدو أن على عبد الحافظ ما زال مصرا على استخدام اللقطة من أسفل بدون ضرورة فنية تستدعي ذلك ، إذ أنه من المعروف أن هذه اللقطة من تلك الزاوية لا تستعمل عندما يراد التعبير عن عظمة شأن الشخصية أو جبروتها ، أو إعطاء نوعا من المبالغة في مكونات الكادر ، ولكن على عبد الحافظ يستعمل تلك الزاوية من حين لآخر



لقطة من فيلم «أربعة في مهمة رسمية»

منطقية ، لأنه بسمالة شديدة فائنا لا نتوقع من الوزراء السماح للمواطنين بالتحام حرمات منازلهم لعرض مشاكلهم ، ولا يمكننا في نفس الوقت أن نطلب منهم ذلك .

ويعد هذا الفيلم من أفلام على عهد الخالق القليلة التي يتعامل فيها مع نبض الشارع المصري بكل معاناته ، حيث يستعين بكاميرا سعيد شيمي الذي بذل مجهودا كبيرا في تصوير المشاهد الخارجية ، وبالذات لأن بها قدرا غير قليل من الحركة التي احتاجت في كثير من الأحيان إلى الكاميرا المحمولة على اليد ، ولكن يؤخذ عليه أن بعض المشاهد لم تكن على مستوى جيد ، من ناحية الإضاءة ، وبالتحديد المشاهد الداخلية ، كذلك كانت حركة الكاميرا في بعض المشاهد غير جليئة من ناحية التنبيه .

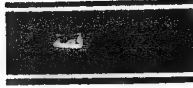
ومعصلة هذا كله أن الفيلم يدهشنا إلى إعادة النظر في مسألة الإجراءات الطويلة والبيروقراطية ، ويدهونا إلى الاهتمام بقيمة الوقت ، ونحسب لصانعي الفيلم اهتمامهم بهذه القضايا ، ولعلها تكون بداية جديفة لسينما مصرية جديدة .

الفيلم أنفسهم فيه ، مع أن واقع الأمر يجعل هذه النهاية مقبولة دراميا ، حيث توافر لها عنصر الاحتمال ، ولكن المشكلة أن تقديمها كصورة سينمائية كان له تأثيرا مختلفا .

وهناك مسألة أخرى طرحها الفيلم ولكن بطريقة سريعة أيضا ، وهي التناقض بين ما يقال إعلاميا وبين ما يحدث في الواقع ، وذلك من خلال ما نسمعه من مديح حول تصرفات بعض المسؤولين بخصوص القضاء على الرنتين ، نسمع هذا في نفس الوقت الذي نعيش فيه مع معاناة أنور عبد المنعم بسبب السرورين والإجراءات البيروقراطية ، كذلك يقدم لنا الفيلم مشهدا لأنور عبد المنعم وقد تسلم إلى منزل أحد الوزراء ، شاكيا له معاناته مع السرورين ، ونجد الوزير يرحب به ويصده يحل كل مشاكله ، بل ويقابله بترحاب وود شديد ، وفجأة يتصفح الوزير إحدى الجرائد ويتضح أن هناك تعديلا وزاريا وأن اسمه غير موجود في الوزارة الجديدة ، وعلى الفور يقوم الوزير بطرد أنور عبد المنعم شر طرفة ، ومع جراءة هذا المشهد إلا أنه من الصعب على المشاهد أن يتغلب به ، بسبب بساطة جدا أن المشهد تم بطريقة غير

دون أن يكون لها ارتباط بضمون اللقطة نفسها ، وفي أحد الفنايق بالاقصر نجده يسرف في استعراض الأجساد العارية ، حيث يقوم باستعراض مجموعة من الفتيات وهن يرتدين الملابس ، ولم يوفق على عهد الخالق في توصيل دلالة الجزء الأخير من الفيلم ، الذي تحول فيه أنور عبد المنعم إلى مدرب في سيرك ، فلم يتضح هل هو تحول نعل أو هل هو تحول خيال أم هو مزيج من الاثنين ، فإذا كان تحولا فعليا ، فما هي العلاقة بين الموقف الذي وجدنا فيه البطل وهو منهم سياسي وبين عمله بعد ذلك مدربا في سيرك ، في الواقع أن الفيلم لم يوضح تلك المسألة وإن كنا نحيل إلى تفسير هذا التحول على أنه نوع من النعنية في حياة أنور عبد المنعم .

وفي الواقع أن هذا الجزء كان يحتاج من صانعي الفيلم إلى إعادة صياغة ، حيث تم تقديمه بطريقة سريعة ، وبإيجاز شديد أدى إلى وجود خلل في توصيل مضمونه ، ونهاية الفيلم بهذا الأسلوب جعلت المشاهد يشعر بصدمة للتوقف المفاجيء في تدفق الأحداث الدرامية ، وصدت هذه النهاية وكأنها مصططعة للخروج من مأزق وجد صانع



أبناء النهر الخزين

على عيد

يرمى آدم في جوف النهر جنوداً يهرون في الصحراء ، يقعون
على الرمل .

لكن أيديهم تحمل علماً ، ترفعه صوب سماء ملتهبة ، تثبث
به .

يرى ولده ، يراه بشكل واضح وهو يحاول أن يتشبث معهم ،
يرى طائرة تحوم

آدم تملو وجهه إستماعة قلقلة ، يتأبّه فرع « مباغت » .
ضناه تضربه الطائرة . تضربه وتهرب .

الولد الريفي يتفجر دمه الساخن في جوف النهر .

يصرخ آدم ، ويد يده يرفق ويحب . . كنهو القرية يرحب دوماً
بالأبناء الغرقى . . .

يصرخ آدم ثانية ، يرى الأوزات منكسات الرأس .

أجساد الأطفال تنمو . . تنمو يخضى العرى ، يكسوه قماش
بلون زمال الصحراء .

وأحذية في الأقدام كبيرة ، ومدايع عالية الطلقات .

ونثيرات من دم بشرى دافئ

نسوة القرية وعلواواتها تخرجن لتملأن جراراً من دم

دم الأبناء يفيض ، يتدفق ويفيض

ملا كل جرار القرية .

ملا كل الغيطان .

كل دروب القرية ، كل الدور .

آدم يصرخ .

آدم يغرق .

وطائر الموت يملق بأجنحة خرافية ليحتضن جثة نهر القرية .

أوزات صغيرات يسبحن مع أطفال حرايا
ومياه بنية تلملم في رفق على حصى أخضر جوار الحافة
ثم تتسرب في حفة . فينكشف الحصى لزوجة صافية .

تسطع عليه الشمس لثوان ، فتعود المياه البنية في رفق تدمدم .
آدم يرمى فأسه . . يتأمل كل أوزات القرية

كل الأطفال الحرايا

كل مياه النهر البنية .

يجلس على حافة حفلة ، تتعلق عيناه بالسماء لا يزال الجبر
حاراً .

يد ساقيه ، ينظر إليهما .

يتأبّه حزن لما يتأكد من ضعفهما .

يتذكر ولده ، يمس « حبيبى - كنا معاً نزرع . ونروى .
ونعنى » لا يزال الجبر حاراً ، وخيطان من العرق يلهمان على

صدغيه ، يمسحها ويمس أن أصابع قلعيه متورمة ، فتخرج
منه آهة بالرغم عنه .

« آه » .

يفلق عينه للحظات ، يفتحهما . .

... يرى من بعيد عربة جيش صغيرة ، ينفرط قلبه ، يقع في
رجليه ، يقف ، يقترب من حافة النهر .

العربة تسير بمحاذاة النهر .

آدم يسير بمحاذاة النهر .

العربة تقترب من آدم ، تتوقف ، ينزل منها شاب ، شابان ،
ثلاثة . . الثلاثة يرتدون ملابس عسكرية ،

الثلاثة يقتربون من آدم ، تهمز ظلالهم على سطح النهر .

آدم ترم عيناه على السطح ، تتأملان الظلال المهزوزة للجندود .

تتسمران ، يشدهما سطح النهر إلى جوفه .

حول أبحاث ندوة بغداد للفنون الشعبية

شمس الدين موسى

« أبحاث الندوة »

ومن أهم الأبحاث التي صرغمت وتم مناقشتها في الندوة ثلاثة بحوث أولها بعنوان « الوشم والشعر الشعبي » وهو البحث الذي قدمه الباحث العراقي « ليث الخفاف » . وقد أثار البحث العديد من المناقشات لأهمية موضوعه ، وجدلته ، وذلك على الرغم من أن الباحث لم يفرغ في بحثه إلى فروع متعددة ، بل اقتصر على تقديم نماذج مختلفة من الشعر الشعبي باللهجة العامية العراقية ، وكان الوشم يمثل فيها دلالة جمالية ونفسية .

بين الباحث أن الوشم في البدن ، أو في البدن كأثر أصبح يمثل قيمة مادية صاحبه ، مما يجعله لا يصبو إلى إزالته . كما يرى أن عملية الوشم هذه تمثل ثقافات عديدة متراكمة تتوحد بين رموزها وتناجها الأساسية عقائد وشعائر تمتد في اتساعها على رقعة عريضة تشمل الدين بمختلف مفاهيمه المتنافزة والشعبية ، والطب الشعبي بمختلف أساليبه المترامية والموروثة .

ولعل تلك الشمولية التي تصف بها الوشم جعلت منه إحدى الأدوات التي يتعامل معها الشاعر الشعبي العراقي . كما يوضح « ليث الخفاف » مقدم البحث - أن « الوشم العراقي » كموضوع أساسي لم يتطرق إليه أحد بشكل متسع في الشعر الشعبي ، لكنه جاء كسواد من بين الأعراس ، والأواصر الأخرى العاطفية ، التي تربط مقومات القصيدة . وإحدى هذه الأواصر في رأيه كانت جمالية . كما أنها تمثل صفة من الصفات التي تتحلل بها المرأة . والإشارة إلى الوشم في القصيدة تعتبر ذات أثر فعال في مسارها أو نقطة أساسية وركيزة

منذ أسسها الخليفة المنصور إبان سنوات ازدهار الدولة العباسية التي نشرت الحضارة العربية على أرجاء الوطن العربي والإسلامي ، عندما كانت الدولة العربية الكبرى تمثل أحد رموز القوة والإشعاع الحضاري على العالم كله .

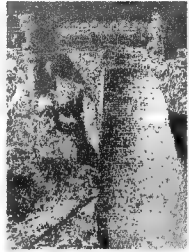
« ندوة بغداد الثالثة للتراث »

وكان ضمن فقرات المهرجان الكبير إقامة ندوة بحث تحت عنوان ندوة بغداد الثالثة للفنون الشعبية ، وهي الندوة التي أهدتها مجلة التراث الشعبي العراقي ودعي إليها الكثير من المهتمين بالفنون والتراث الشعبي من مختلف أرجاء الوطن العربي ، لتقديم

عقد مدينة بغداد في الفترة من ٢١ أبريل - ٢٨ أبريل الماضي مهرجاناً فني كبيراً للفنون الشعبية المختلفة ، شمل عدة فقرات متنوعة ، ودعى إليه عدد كبير من الفنانين والأديباء العرب والأجانب من مختلف أنحاء العالم لمشاركة الشعب العراقي الشقيق احتفالاً به ، التي دأب على إقامتها إعلاتاً عن صمود الشعب العراقي في حربه التي استمرت ما يزيد على سبع سنوات متوالية .

ولقد بدأت الاحتفالات بمهرجان يوم بغداد وهو اليوم الذي تزدهي فيه العاصمة العراقية ، التي يصل عمرها ١٠٣٤ عاماً





من ركايزها الدرامية - على حد قول الباحث .

ولقد رصد البحث في النماذج الشعرية التي قدمها « الوشم » بدلالاته المختلفة ، وأثرها على الشاعر ، مما جعل الفأريء يشعر عندما يصل إلى الإشارات حول « الوشم » كما لو كان يتوقف ليتلقى ذلك التأثير الصوري الذي يجذبه الوشم في الناظر ، وفي المتأمل ذات التأثير الذي يتركه الوشم في الجلد وكان ذلك من أهم ما توصل إليه الباحث بشكل حسي وشعوري نتيجة لتحليله لتلك النماذج .

« نشأة الشعر الشعبي »

ويأتى البحث الثاير بعنوان « نشأة الشعر الشعبي » للدكتور فوزي رشيد لثير العديد من القضايا والتساؤلات

فلقد حدد منذ البداية أن الارتباط بين الغرض من نشأة الشعر ونشأة اللغة واحد ، وذلك لأن جوهر الشعر يتمثل مع جوهر اللغة ، حيث كلاهما يعبران عن مشاعر الناس وحاجاتهم . وأن السبب الذي أدى لظهور الشعر هو حاجة الإنسان إلى منح لغته شيئا من الموسيقى ، وفي رأيه أن التعرف على أية لغة قديمة استلهمت الشعر في إنتاجها الأدي سوف يمكننا من التعرف على الأسباب التي أدت إلى ظهور الشعر في حياة الإنسان . ويتوقف الباحث كثيراً أمام العلاقة بين التوازن في البيت الشعري ، أو التوازن في حياة الإنسان القائم على قانون الجاذبية مستمداً أمثلته من الشعر العراقي القديم في اللغة السومرية ، حيث أن البيت الشعري يتكون من نصفين متماثلين في الوزن تماماً . وكل نصف بيت لا يبد أن يكون ثلاثياً في تفعيلته .

ويرجع الباحث ذلك إلى أنه لم يكن وليد الصدفة . بل كان له أسبابها ليا يخص التناظر بين نصفي البيت وبين الجسم البشري لأنها تعتبر من الموصفات العامة التي يجتازها الجسم البشري ، والتي تحسب في خط الجمال طبقاً للتناظر الكلي بين النصفين الأيمن والأيسر من الجسم . أي أن الجسم يحتوي على التناظر وضرورة التناظر لا بد أن يكون سببها الجاذبية الأرضية ، لأن التناظر يحافظ على توازن الجسم وهو يمارس متطلباته الحياتية تحت تأثير الجاذبية الأرضية ، بينما علم التناظر يمثل في حركة الجسم .

ويتقبل الباحث إلى محاولة استقصاء نشأة الشعر الشعبي العراقي ، فيرى أن معظم

الشعراء الشعبيين نشأوا في جنوب العراق . كما أن عدداً كبيراً منهم لا يمت إلى الثقافة بصفة ، ومع ذلك يمتلكون القدرة على نظم الشعر الشعبي . ويرى أن تلك الحقيقة تدل على أن نظم هؤلاء للشعر لا يرجع لأهم تنقفوا وتعلموا بقدر ما يرجع إلى قابلية متوارثة لم يحصلوا عليها نتيجة للتعليم . وذلك لأن القسم الجنوبي من العراق احتوى على عدد كبير من الشعراء من الزمن القديم مارسوا الشعر لفترات طويلة بحيث أن القدرة على نظم الشعر كانت تتحول إلى وصفة وراثية تتناقل الأجيال من جيل لآخر . لأن الصفات المكتسبة من المجتمع بمرور الوقت تصبح وراثية .

الملل الشعبي في الشعر العامي العراقي

والبحت الثالث بعنوان « المثل الشعبي في الشعر العراقي » هو ثالث الأبحاث التي تركز عليها الاهتمام طوال فترة الندوة ، وقدمه الباحث العراقي « شكر حاجم الصالحى » كى يتبع وجود المثل الشعبي في استدلالاته المختلفة ضمن قالب القصيدة العامية ، وكيف كان المثل الشعبي يمثل أحد المفردات الأساسية ، التي أقام عليها الشاعر العامية العراقية قصيدته أو أغنيته .

كما أورد الباحث عشرات الأمثال العامة ، التي تسلت إلى روح الشاعر العامي فلم يسقط منها هروياً ، فأقام عليها بناءه الدرامي في القصيدة . فمثلث الشعبي في رأى الباحث يحسد ثراث الأمة وكشاحها ، وتاريخ أبنائها وهومهم بصق . لذلك فمثلث الشعبي في رأى الباحث لا يخرج من كونه تاريخ الشعب الذي تنضح فيه ملامح الإنسان العربي وفلسفته ورويته اليومية للأحداث .

ويرصد الباحث في جزئين من البحث تطور التفكير الشعبي وجذوره الأولى وبواكير نشأته ، باعتبار أن التفكير الشعبي يمثل أحد عوامل الإلهام التي يستمد منها الشاعر الشعبي والعلمى تجاريه .

وكانت بقية الأحداث التي نوقشت في الندوة ممثلة لمناسى عديدة ، ضمت في مجملها جوانب مختلفة تمثل حقولاً للبحث في العلاقة بين الفن الشعبي والشعر الشعبي في العراق والوطن العربي أو الأبحاث التي انخرغت من محور الندوة الأساسي كانت قليلة للغاية ، ولم تمثل قيمة علمية كبيرة ، رغم حرص سكرتارية الندوة على السماح لها بالتداول والمناقشة ◆



الأمس

بريميكيول فاثيروف
ترجمة: محمد عباس محمد

أهدى هذه القصة إجلالاً وتعظيماً إلى كل زوجة أبتت على وفائها لزوجها الذي استشهد على جبهة القتال .

ترددت في الليل دقائق على الباب . لم يسمعها أليشر الذي كان ينفط في سبات عميق في الحجرة البعيدة . . . وحين ازداد الدق وتعالى الطرق انفرج باب الحجرة وأحدث صريراً . . . وخرجت منه إقبال أغا ، فاستيقظ أليشر وقام مهرولاً من فراشه وراح يرتدى ملابسه بسرعة في الظلام وصباح :
— حاضر . . حاضر . .

فقال له إقبال أغا بصوت خافت وهي تحاول أن تتمالك نفسها :

— أسرع يا بني ، أسرع ، فلعل والدك قد عاد فقال الأبن بصوت يغالبه النعاس :
— من ؟ ماذا تقولين ؟ قالها الأبن بصوت يغالبه النعاس .
— والدك
— يالك من امرأة غريبة يأمرني ! وواصل الركض على درجات السلم متجهاً نحو الباب .

كان عمرجان ، والد أليشر محسوبا في عداد المفقودين في الحرب وكانت أخباره قد انقطعت منذ نيف وثلاثين عاما . وكان أكثر ما تخشاه إقبال أغا في هذا العالم هو تقبّل العزاء فيه . . إذ كان أهون عليها أن تعلق الآمال على عودة زوج غائب لا سبيل إلى الوصول إليه من أن يداهمها هذا الحبس الخفيف . . كانت تؤمّ بعودة زوجها . . فإذا سمعت طرقا على الباب كان يدق لها قلبها وتتجمد نظراتها على الباب .

ولد في الرابع والعشرين من سبتمبر عام ١٩٢٨ في أسرة ريفية بسيطة وأبى كلية اللغات الشرقية عام ١٩٥١ من جامعة طشقند . بدأ إنتاجه الفني في الظهور في أوائل الخمسينات له العديد من القصص القصيرة منها « الطلاب » ١٩٥١ و « شمس في الدماء » (١٩٦٣) و « الحرية » عام ١٩٧٢ وفيها يعالج المؤلف المشاكل الأخلاقية للمرأة المعاصرة في جمهورية أوزبكستان . . . وفي مجال الرواية كتب « ثلاثة أحصنة » عام ١٩٥٨ والتي تدور أحداثها حول جيل الشباب من مثقفي أوزبكستان ثم كتب في عام ١٩٦٦ رواية « العيون السوداء » حيث تمجّر أحداثها بإحدى القرى الجبلية بأسيا الوسطى .

وقد صدرت له أعمال تقليدية منها « تسملات » عام ١٩٧١ و « اللغة القومية والنثر الواقعي » عام ١٩٧٣ وإلى جانب ذلك له نشاط ملموس في مجال الترجمة حيث يقوم بترجمة مؤلفات ليونستوى . وكونستططين لينين وغيرهم من أعلام الأدب الروس إلى اللغة الأوزبكستانية

وكان أليشر هو الآخر يؤمن أيام العطفولة بعودة أبيه وكان لا يكف أبدا عن انتظاره ، لكن هذا الايمان أخذ يتلاشى شيئا فشيئا بمرور الوقت ، وأصبح الآن لا يساوره شك في أن والده قد استشهد في الحرب . فإن كان والده حقا حيا فلماذا لا يعود إلى بيته ؟ .. إلى زوجته الحبيبة ؟ إلى أولاده الأغزاء ؟ ألا تحبهم حياتهم لو كان حقا حيا يريزق في مكان ما من هذا العالم ؟ أدرك الابن أن والده لن يعود أبدا وأخذ يعزى النفس بأنه قد استشهد استشهد الأبطال في ساحة القتال .

وحينما علم أليشر أن في موسكو يوجد مكتب خاص مهمته البحث عن المفقودين في الحرب ، أسرع في إرسال خطاب أرفق به صورة فوتوغرافية لأبيه وصورا لخطاباته الأخيرة التي كان قد أرسلها لزوجته من جبهة القتال ، ومعنى النفس بأنه يعثرها عليه حيا أو ميتا .. وجاءه الرد من موسكو يحمل أن جل مقاتلي الوحدة التي كان يعمل بها عمرجان رحيموف قد استشهدوا في غرب أوكرانيا أثناء عمليات الدفاع عن ترنوبل ، ومن المرجح أن يكون عمرجان هو الآخر قد استشهد في تلك المعركة وإن كانت لا توجد وثائق تؤكد هذا .

لعلهم لم يحتفظوا بالوثائق ! ولكن ألم يبق شاهد عيان واحد على قيد الحياة ؟ دفع هذا الخطر أليشر إلى أن يبحث برسالة إلى مفتي الأثر الطلائعيين للجنة العسكرية التابعة لإقليم ترنوبل فطلبوا منه في إحدى الرسائل التي وصلت إليه ضرورة أن يسافر أحد أقربه عمرجان إلى ترنوبل . ولم تستطع إقبال أمها - الأم - الذهاب بسبب تورع في صحتها . فقد كان مرض السكر وارتفاع ضغط الدم يلازمانها في هذه السن المتقدمة .

فما الحل ؟ من الضروري أن يسافر أليشر . وبالفعل أبدى عزمه على الرحيل وقال : سأذهب أنا ولكن أخته محفوفة قالت معترضة : - كلا .. أنت لا تذكر أبائك ، ففي ذلك العهد كنت حدثا صغيرا لا نعي شيئا ، أما أنا فأتذكره جيدا فأسافر أنا .

وأضمت محفوفة أسبوعا في ترنوبل .. وفجأة دق باب البيت . وكان أول ما خطر لأليشر هو أن أخته قد عادت أدرجها .. فأصابه الاضطراب وانجم صوب الباب وأفلح بصعوبة في فتح الشراعة في الظلام .

- بريقة لكم ! قالها ساهي البريد بصوته الأجش من وراء الباب . ففتح أليشر الباب ووقع بإستلامه البرقية ، وفي تلك الأثناء كانت إقبال أمها تحبب الدرج واضعة الطرحة على رأسها . وفي لفظة فتح أليشر البرقية « عثرت على والدى . سأطير من كييف على طائرة المساء » إمضاء محفوفة .

عثرت عليه ! استدار نحوه أمه متأثرا وعلى شفثيه ابتسامة حانية

- أنتهى ! (ولم يزد شيئا)

- ماذا كتبت ؟ عثرت على أبيك ؟

- عثرت عليه . (وخالط صوته التعلق والارتباك . فكان قد رأى في كلام أخته أنها قد عثرت على قبر أبي) .

- يا ألهى ! أين أمضى هذه الفترة الطويلة من مكان لآخر ؟ ولماذا لم يأت إلينا حتى الآن ؟

ليس هناك مدعاة للشك في أن الإبناء كانوا متيقنين من استشهاده أبنهم ، ولكنهم لم يفصحوا للام في أى وقت من الأوقات عن ذلك ، فلتتشى بالأمل المتعلقة به ما دام من المستحيل إقناعها بالحقيقة خاصة الآن بعد أن اقتنعت بمشورهم عليه حيا

- متى ستصل محفوفة بابنى ؟

- فى الثالثة صباحا (ونظر في ساعته) - أى بعد أربعين دقيقة .

واستيقظت زوجة أليشر وارتدت ملابسها على عجل ثم خرجت إلى فناء البيت وأخذت مكانها في السيارة إلى جانب زوجها وقاد أليشر السيارة بحذر من الجراج إلى الباب الخارجى ووقفت إقبال إنما تودع إبنها وزوجه وهما يتجهان إلى المطار . ثم أخذت طريقها إلى الرحلة التي كان أحفادها يعطون في النوم فيها . ونظرت أقبال أمها إلى السماء الصافية تتلألأ فيها النجوم الساطعة والقمر يسبح وحيدا متنهائيا .

ودخلت إقبال أمها الحجرية ولم تلبث أن توقفت واستغرقت في التفكير ثم انجذبت مسرعة إلى الصندوق القديم ذى الأطواق الحديدية المودع في ركن الحجرية فازاحت منه الأغلفة وألقتها على الأرض وتناولت المفتاح من على الرف ودمت في القفل وأدارته عدة مرات فانفتح الصندوق وأحدث صريرا .. فرفعت إقبال الغطاء وفي التوافحت من الصندوق رائحة القرنفل .. لقد كانت رائحة القرنفل تروق كثيرا لعمرجان ، لذا فإن إقبال كانت عملا كل ملابسها التي كانت تحتفظ بها في الصندوق بالقرنفل ، وكانت تحتفظ فيه أيضا بكل خطاباته التي كان يرسلها لها من جبهة القتال . كان كل شيء منظم ومرتب في الصندوق .. حلة زوجها الحريرية وقميصه الأكران بياضه المزركشة وحذاءه الطويل المصنوع من جلد الكروم . وكمن مرة كتب عمرجان لزوجته من الجبهة « ليس من السهل تربية طفلينا . لم تبخل بشيء عليها وأوصيكى العناية بصحتها » ، حتى لو احتاج الأمر إلى بيع ملابس لشراء ما يلزمهم من الطعام .. ما زالت أمنا الحياة وسوف نحصل على كل ما نريد في المستقبل ، أما المهم فهو عنايتك بنفسك وبالأطفال » . وأثناء الحرب باعت إقبال كل ما تملك من ملابس ، كما تصرفت في الخلى التي أهديت لها في ليلة الزفاف ، ولكنها لم تفرط قط في ملابس زوجها ، بل حافظت عليها واعتنت بها ، فلم يكن يساورها شك في أنه سيعود من جديد وسيرتديها مرة أخرى .. وكانت إقبال تخرج هذه الملابس من الصندوق مرة كل عام وتشرها على الخيل في فناء البيت لتعربت

ثم تعيدها إليه من جديد وتضعها داخله بنظام وترتيب . وحين شب أليشر وبلغ مبلغ الرجال أصبحت ملابس أبيه لا تليق له لتخلفها عن الموضة الحديثة ، خاصة وأنه أصبح الآن مهندساً معمارياً ولا يصح له أن يرتدى حذاء أبيه الطويل . . ولكن لماذا لا يرتدى شباب اليوم مثل هذا الحذاء ؟ لقد كان عمرجان مدرساً ، ولكنه كان يداوم على ارتدائها وتنظيفها حتى تلمع ويخطف بريقها الأنظار .

لن يذهب سنئى حرص إقبال على ملابس زوجها واحتفاظ بها في الصندوق . . فسيعود عمرجان ويرتدى حذاءه الطويل كما كان يفعل من قبل ، أما أن حذاءه هذا قد أصبح لا يتماشى مع موضة العصر فلن يغير شيئا من الأمر بالنسبة له .

ومن عتويات الصنديق أيضا الناي المصنوع من البوص النادر المطعم بالفضة والمريض بفصوص الفيروز . . حقيقة أن عمرجان لم يكن موسيقارا عتفا ، وإنما كان يحب الاستمتاع في وقت فراغه بنغماته الغنائية العذبة . برغم أن إقبال لم تكن تعرف اسما لتلك المقطوعات الموسيقية التي كان يعزفها عمر ،



إلا أنها كانت تهوى الاستماع إليها وتيمم طربا بنغمات الناي الساحرة وفي تلك اللحظات أخذ يتردد في أذنها ذلك اللحن للمعهد الذى رسخ ونما في أعماق فؤادها .

لقد أحيلت إقبال أغا إلى التقاعد وباتت لا تهتم إلا بتنشئة أحفادها وتربيتهم ، بيد أنها لا تزال تحفظ في قلبها بمشاعر وعواطف الشباب من النساء . كانت تنسوق لا استعادة تلك الأيام الجميلة أيام العشرين ربيعاً . . ولو للحظة واحدة فتعاود قضاء الوقت من جديد مع زوجها . ولن يتحقق هذا الحلم إلا بعودة عمرجان . .

أليس من المدهش أن نراه يدخل الآن البيت ؟ ألم تكتب محفوظة في البرقية أنها « عثرت عليه » ؟ وهل تسمح محفوظة لنفسها أن تكتب هذا إن لم يكن قد حدث بالفعل ؟

وتولت السنون الطوال التي صاحبها هيب الأمل المتوهم في قلب إقبال أغا وأخيرا أمسكت باللكوة وشرعت في كي ملابس زوجها .

وعند بزوغ الفجر هدر صوت سيارة أليشر (زابار وجتس) خارج القننة فأسرعت إقبال بهبوط الدرج والاتجاه نحو الباب والتفت بإلبتها محفوظة فعاينتها وقبالتها ولكنها أحست حينئذ بالليل يكلل وجنتها فنب في قلبها شعور الحزن والكآبة .

وأدخل أليشر سيارته الجراج وأغلق عليها الباب واقترب منها قائلا :

— لنذهب إلى الداخل لتحدث في الأمر .

لاحظت إقبال أغا أن أليشر قد انتابته حالة من الصمت والهدوء الغريب . . كانت محفوظة قد روت لأخيها حقيقة الأمر في طريق العودة من المطار فذكرت له أنه بعد سقوط ترنوبول في يد الأعداء مرة أخرى بعد تحريرها نجح عمرجان في أن يتخذ من أحد المنازل حصنا له ولئن معه من زملائه المحاربين وأبدوا جميعا صلابة عتيقة في المقاومة حتى استشهدوا عن آخرهم . ولم يكف النازيون بهذا ، بل توجهوا بإحدى دباباتهم إلى المنزل فسوه بالأرض وحين تحقق النصر أخيرا وتم تحرير ترنوبول انتشلت رفات المحاربين من تحت الانقاض ودفنوا في مقبرة الأخوة الشهداء . كان يعيش في ذلك المنزل آنذاك طفل صغير بقى على قيد الحياة بمعجزة وكان يتذكر عمرجان جيدا لما سمع من حكاياته عن أوزبكستان . وهذا الصبي قد بلغ الآن الخامسة والأربعين من عمره ويعمل مدرسا بإحدى المدارس . وحين تسلم الباحثون في ترنوبول خطاب أليشر اهتموا بالبحث عنه كشاهد عيان ويعد جهد جهيد تم لهم العثور عليه .

كانت محفوظة سمراء البشرة ، حلوة القسمات تشبه أباهما إلى حد بعيد حتى أن ذلك المدرس حين رآها تذكر عمرجان في التو . . وتذكر أيضا أن المحاربين كانوا ينادونه بـ « عمر » فقط . روى لها المدرس كيف ناضل عمرجان نضال الأبطال

وكيف استشهد وكيف دفن في مقبرة الأخوة الشهداء . .
وأطلعها على أن أحدا لم يستطع التعرف على هويته في ذلك
الوقت ، مما حال دون ادراج اسمه على النصب التذكاري
المرمرى مع باقي رفاقه .
كانت محفوظة تكفكف دموعها بين الفينة والفينة وهي
تنص على أخيها قصة والدها .

وحاول الأشر أن يهدأ من روعها :
— لا داعي للبكاء يا محفوظة ! وحاذري أن تحكي لأمي
ما حدث ، كم سيكون هذا مؤلما شديدا للوقوع على نفسها .
حين دلفت محفوظة إلى الحجر في رفقة أمها رأت الصندوق
المتسرح وملابس أبيها — السروال والجاكيت والقميص —
أحست بالخطأ الجسيم الذي ارتكبته ، إذ كتبت في البريقة أنها
« عثرت على والدها » . ونظرت الأم إلى ابنتها باهتمام شديد
وهي تنتظر بشغف أن تروى لها ما حدث ، فما كان من محفوظة
إلا أن ارتمت بين أحضان أمها وأجهشت بالبكاء قائلة :

— ليمحك الله القوة والجلد يا أمي !
وحينئذ انسلت إقبال من بين ذراعي محفوظة شاحبة الوجه
وسألت ابنتها بنبرة حزينة :

— ماذا حدث ؟ ألم تجدي والدك ؟
— كان أبي بطلا شجاعا يا أمه . لقد حارب حتى الرمح الأخير
من حياته وسيظل في قلوبنا ما دمت أحياء .
فاجهشت إقبال أعما في البكاء (وهي تقول) :
— وأنتم . . هل فكرتم في حالتي هذه ؟

وشمرت بغضه في حلقها ودوار يعصف برأسها وكادت
تنهوى على الأرض ، إلا أن محفوظة أفلحت بالإمساك بها
وأراحها على الأريكة .
— هدئي من روعك يا أمه . . وتمالكي أعصابك .

وأمرع الأشر في تلك اللحظة إلى المطبخ وأحضر كوبا من الماء
فقدمته لها محفوظة ، ثم أرقدتها في الفراش . وأسرعت زوجة
الأشر الطبية — بحقق حماتها لانقاذها من التوبة القلبية . لم تقف
أقبال إثر هذه الصدمة إلا بعد أربعة أيام .
— وأنتي يا محفوظة ، ألم ترى ذلك الشخص الذي قام بدفن
أبيك ؟
— لم أراه يا أمه .

وأدرك الأشر أن هناك ما تخفيه أمه من وراء هذا السؤال ،
فهي ترفض الاقتناع بأن زوجها قد استشهد لقد عاد إليها الأمل
في أن زوجها الذي تنتظره منذ أكثر من ثلاثين عاما لا يزال حيا
يرزق .

فقال الأشر في نفسه « دعها تعتقد فيما تفكر فيه ، فإن ذلك
سيهون عليها الحياه . . إنه الشمر العظيم الذي يشعر به
أولئك الذين ضحوا بحياتهم ليحققوا لنا النصر والسعادة في
الحياة .

— من يعلم يا أمه ! . . لقد عاد كثير من هؤلاء الأبطال بعد
استلام الإخطار بوفاتهم . . من يدري لعل والدنا يعود هو
الأخر .
فقالَت الأم :

— يا إلهي . . كانت لي صديقة تقوم معي في المصنع بحيات
الملابس للجنود لقد تسلمت ذات يوم نيا استشهد زوجها
فانتابها الحزن وظلت تكيه على الدوام وارتدت الملابس السوداء
حدادا عليه . . لم يكن لديها أولاد ، ولكن يقال أن زوجها عاد
إليها بعد سنوات طوال .

لم يتطرق الأشر أو محفوظة بعد هذا إلى الحديث عن استشهد
أبيها ولزمت إقبال الفراش أسبوعا كاملا دون حراك .
و ذات مرة تنهى إلى السمع طرق على الباب الخارجى مرة
أخرى فقامت إقبال في هدوء لإيقاظ ابنها :
— الأشر ، الأشر ، انذهب وافتح الباب ، فلعل والدك قد
عاد ! وتبين أن الطارق كان أحد الجيران ، فرجع الأشر وقال
لامه :

— إن زوجة أكبر تمنى آلام المخاض وقد جاء بطلب المساعدة
لنقلها إلى مستشفى الولادة (ثم ألقى المطف على كتفيه ونزل
إلى الفناء مسرعا) .

فتأوهت إقبال بحزن وقالت لولدها في هدوء :

— أسرع في توصيلها يا ولدي !
وأدار الأشر محرك سيارته وسار بها نحو الشارع الذي لاح له
مضيتا أكثر من ذي قبل وشعر بأن والده حيا في قلبه ولكنه لن
يأت أبدا بطرق الباب في يوم من الأيام



لويس عوض

حوار مع د . لويس عوض

عصام عبد الله

● د . لويس عوض واحد من مفكرينا وكتابنا الكبار الذين أثارت كتاباتهم الكثير من الجدل والتفاش فهو يمثل حلقة هامة من حلقات التواصل بين الأجيال الشابة وجيل النهضة في الفكر المصري المعاصر . . . ذلك الجيل الذي ضم أحد لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين وأحمد أمين والمفاد وحلي عبد الرزاق ومحمد حسين هيكل وغيرهم من رجالاتنا العظام الذين أرسوا تقاليد ثقافة مصرية أصيلة ومعاصرة ، نقلت مصر من غياهب المصور الوسطى إلى مشارف العصر الحديث بما قدموه من أفكار وكتابات وممارسات على صعيد الواقع المعاش .

ورغم تجاوز د لويس عوض ، السبعين من عمره لما يزال عقله متجدداً وشاباً . . . ولعل ما أثارته مجموعة كتبه ومقالاته في السنوات الخمس الأخيرة ما يذكرنا بما كانت تنيره أفكار الرائد طه حسين في العشرينات والثلاثينيات من هذا القرن ، حيث بقيت أفكار طه حسين بيتنا طوي السنين من حاولوا طمسها من الرجعيين ودعاة التخلف . وفي هذا الحوار الذي أجرته د القاهرة ، مع د . لويس عوض . . . حاولنا نقل بعض ما يثار في الشارع المصري الثقافي ، انطلاقاً مما أثارته كتبه ومقالاته الأخيرة والتي ساهمت إلى حد كبير فيها لثير ويثر من جلد حاد وعاصف في الواقع المصري .

[القاهرة]

■ «العلمانية» ، «الدولة المدنية» ،
والدولة القومية» ، «الديمقراطية»
«الاجتهاد» .. من الأمور التي ترددت
كثيراً في كتابكم الأخير «ثورة الفكر في
عصر النهضة الأوروبية» .. فماذا تريد أن
تقوله خاصة في هذه المرحلة الرائعة بكتابك
الأخير ؟

● بالنسبة لكتابي الأخير «ثورة الفكر في
عصر النهضة الأوروبية» .. فقد ظهر في
مناسبة معينة كمجموعة من المقالات في مجلة
المصور ، وتمثلت هذه المناسبة في الجدل
الذي انتشر بين المثقفين بل وبين العامة حول
قضية العلاقة بين الدين والدولة أو ما يسمى
بالعلمانية والدولة المدنية .

وأنا شخصياً متحازاً للدولة العلمانية التي
تقوم على أساس فصل الدين عن الدولة
واعتبار الدين مسألة ضمير شخصي ، وأن
أمور البشر في السياسة والاقتصاد وفي غير
ذلك تنظمها قوانين من صنع البشر ..
قوانين قابلة للتطور بحسب تطور المجتمع ،
أما القوانين الإلهية فلأنها صفة الدوام
والثبات فاحفظد أنها تتعلق فقط بالمبادئ
الدائمة الموجودة في كل الديانات السماوية
والتي تخاطب الضمير الإنساني وتساعد على
تكوينه ، ولكن يصعب ترجمتها إلى قوانين
ثابتة تحكم بها المجتمعات في كل عصر من
العصور . فهي مبادئ عامة يسترشد بها في
صياغة القوانين الرضعية بمعنى أن المبادئ
ثابتة والقوانين متطورة .

أما بالنسبة لانتشار الدعوة لإقامة الدولة
المدنية ، في مصر ، فيحق للكتاب المسلم
أن يشارك بالجدل عنها دونما حرج أما غير
المسلم فلا أحد من حسن الذوق أن يتدخل
في هذا الموضوع ويناقش أسس العقيدة
الإسلامية إلا من زاوية التشاويخ
الإسلامي ، فهو ملك للجميع لكن فيما
يخص العقيدة فهو من شأن أصحابها .
وبالتالي فلنأخذ أمبر عن موقف العلماني ،
بدأت بالاستقالة من حزب «الوقد» عندما
أقيم تحالف بينه وبين الجماعات الدينية في
الانتخابات الماضية عام ١٩٨٤ م هذا من

أحمد عرب



□ ظهور الدولة القومية منذ بدايات عصر النهضة ، كان من الأشياء المناقضة للدولة الثيوقراطية .

الفرنسية التي عمل مفكروها على تصدير
فكرة الثورة إلى العالم أجمع ، فظهر نابليون
والقلموس السياسي الذي استخدمه أبناء
الثورة الفرنسية من أمثال [روبيرير] ، و
[دانتون] وغيرهم كان الهدف منه ذلك فقد
كانوا يعتبرون أن في أنفسهم ضمير العالم
ومن ثم اعتبروا أن حقوق الإنسان قابلة
للتصدير وأنه يجب أن يؤمن بها جميع
الناس .

هذه الظاهرة نفسها تجلها في ثورة سنة
١٩١٧ م عند الشيوعيين ، فهم يعتقدون
بأن ليست هناك حوائل بين الإنسان وأخيه
الإنسان في أي بلد ، وإنما من الممكن أن
تلتقي جميع الشعوب والأمم على فكرة الأمية
أو الدولية أو العالمية .

تظهر الدولة القومية منذ بدايات عصر
النهضة كان من الأشياء المناقضة للدولة
«التيوقراطية» ، لأن الدولة الثيوقراطية
آنذاك كانت تقسم العالم إلى قسمين ..
العالم المسيحي ككل متجانس ، والعالم
الإسلامي ككل متجانس .. للمسيحيين
يسودون أن ينشروا للمسيحية في العالم
الإسلامي وغيره ، والمسلمون يفعلون نفس
الشيء ؛ وبالتالي ففكرة الدولة الجامعة
أو القومية أساس وحدة الدين هذه
دخلت في تناقض مع فكرة الدولة القومية
التي أزلت الحدود بين الإنسان والإنسان
واعتبرت أن الرابطة بين الأفراد جميعاً هو
المواطنة وليست المبادئ الدينية . لذلك
وجدت نفس المفخعا إلى كتابة هذا الكتاب
لا يبين أن الفكر الأوروبي لم يتحرر إلا بعد أن
خلع عن نفسه نير الوصاية الكنسية .

■ هل وجد شبهة عندنا بالفكر المصلح
الديني «مارتن لوتر» الذي أحدث موقفاً

جدة ، أما من الناحية النظرية فقد وجدت
من الصالح أن أعرض على المثقفين
المصريين قصة العلاقة بين الدين والدولة كما
عصرها العالم المسيحي في الانتقال من
العصور الوسطى إلى عصر النهضة الأوروبية
أو ما يسمى بالرينيسانس الذي هو بمثابة
القاعدة الأساسية للحضارة الحديثة في العالم
الغربي ومن ثم فقد تبنت فكرة ظهور
التناقضات والصراعات في مجالات
مختلفة .. مثلاً في مجال العلم .. كيف
حدث أن الكنيسة بسبب عفاقتها على
التقاليد والمعتقدات الدينية ، وتقيدها بما جاء
في الكتاب المقدس من وصف للكون
ونظريته أخلاقية في سفر «التكوين»
وغيره ، وتمسكها بالنظرية الأرستوطالية
في بناء الكون .. جهدت علم الفلك ؛
فلقد وجدت من المناسب أن أعرض
الصراعات التي كانت بين علماء الفلك منذ
أيام [كوبرنيكوس] ثم [جوردا نويرونو]
ثم [جاليليو] في وصف تكوين الكون
وبين الكنيسة .

أيضاً هناك قضية ظهور الدولة القومية ،
لأن الدولة الدينية كانت شبيهة بدعوة
الشيوعية .. فهي تؤمن بالإخاء البشري
والفناء البشر حول مبدأ واحد .. فليكن
الشيوعية أو الرأسمالية ، فهذه الدعوات
المختلفة من ليبرالية وماركسية وغيرها هي في
نهاية الأمر تقوم على اعتبار أنه يجب أن ينشأ
بين البشر جميعاً إخاء على المبدأ وليس على
أساس الحدود القومية ، وحتى في حدود
الليبرالية المتحررة أيضاً بالدولة القومية ، نجد
فيها ظاهرة غريبة جداً وهي أنه في فترة النمو
الديمقراطي الليبرالية ظهرت فكرة وحدة
الجنس البشري كما كان الأمر في عهد الثورة

□ أنا شخصياً متحاز
للدولة العلمانية التي تقوم
على فصل الدين عن
الدولة .

فكريا جديدا داخل الفكر الغربي المسيحي ، ومنه كانت انطلاقا الغرب نحو الحداثة الفكرية ؟

● وجد شبیه بمارتن لوتر ولكن بمعنى مختلف .. فعلا رفاعة الطهطاوى نجده يهاجم الدراويش والناس الذين يعتقدون بأن الدين هو صوم وصلاة وعبادة فقط ، وهو يقول في كتابه « مناجى الألباب » وغيره أن الدين أساسه العمل وليس مجرد الصوم والصلاة وإجراء الطقوس ، وأن أولئك الذين يعتقدون كالدراويش في الجبال (التكايا) ولا يفعلون شيئا فهم لم يفهموا الإسلام بحد بل ما يفعلونه ليس من الدين في شيء . . . والذي يعادل هذا في أوروبا هي الرهبانية لأنها أرادت أن تحول كثيرا من الناس إلى رهبان حتى أنها وضعت نظاما ثابتا بالتعاون مع النظام الإقطاعي لهذا الغرض .. فالإبن الأكبر في الأسرة هو الذى يتولى الشؤون الاقتصادية والزراعية للأسرة ، والإبن الأوسط يشتغل بالجنسية والإبن الأصغر يكون من نصيب الغير .. فكان هناك آنذاك نوع من العرف السائد وهو أن الأسرة لا بد وأن تقدم قربانا للآلهة .

فجزء من ثورة الفكر في الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة الأوروبية كان الحملة المشددة التى قام بها كثير من المفكرين ليس فقط للتابعين للمذهب البروتستانتي وإنما اتباع للمذهب الإنساني ، وتمكهم على حياة العزلة والمغم إلى الشاغل لفكرى عصر النهضة وحين تحقق لهم ما أرادوا ظهرت ديمقراطية الدين التى تجلت في ترجمة الكتاب المقدس إلى أكثر من لغة بعد أن كانت اللغة اللاتينية واليونانية هي اللغة الرسمية للكتاب المقدس .. فمع عصر النهضة تخرج الكتاب إلى اللغات التى كانت تسمى في ذلك الوقت باللجهجات المنحطة وهي لهجات من اللغة اللاتينية وبالتالي أصبح لبطانة الناس أن يقرأوا ويفهموا ما في الكتاب ، وأن يشاركون في فهم الدين وتفسيره دون الاعتماد تماما على

القسيس الذى جعل من نفسه وصيا على تعاليم الدين ، وفي كثير من الأحوال كان يسمى إما فهم وإما استخدام وضعى .

من جهة أخرى .. نشبت ثورة جديدة ضد حكومة الأساقفة .. والأساقفة في العالم البروتستانتي يقابلون الكرادلة في العالم الكاثوليكي .. لأن الانتقال من الوصاية المطلقة لرجال الدين إلى الديمقراطية في الوصاية على الدين والإيمان بأن القواعد الشعبية يمكن أن تشارك في فهم الدين وتفسيره أو بلق قبولاً من قبل الكنيسة ومن ثم ظهرت الثورات المختلفة .. في إنجلترا مثلا قامت الثورة البروتستانتية وفي فرنسا كانت ثورة كالفن .. وكان القصد منها الإطاحة بحكم الكرادلة والأساقفة ومن ثم أصبح للمواطن العادي له رأى في الدين وهذا أيضا من التطورات التى أصابت الحياة الروحية في أوروبا بتصدع شديد في تلك الفترة العصية المليئة بالتمزقات الفكرية والروحية والسياسية

■ **تقسيم « الأصالة والمعاصرة »** تعتبر العمود الفقري لحركة النهضة الأوروبية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر .. ورمز أنها من صميم تلك الفترة الحرجة التى تناولتها في كتابك إلا أنك لم تشر إليها من قريب أو من بعيد .. فما سبب ذلك ؟ خاصة وأنها من القضايا الهامة التى تشغلنا في سبيل مهنتنا ؟

● **للسلاف في بلادنا** اتخذت قضية « الأصالة والمعاصرة » مسارات قائمة على التضييق لأنه ليست هناك ثمة تناقضات حقيقية بين الأصالة والمعاصرة ، فإلى إنسان معاصر لا بد وأن يكون قد استوعب تراث بلاده والتراث الإنسان كله .. فالإيطالي في عصر النهضة الذى لم يطلع على تراث اليونان والرومان واكتفى فقط بالتراث الكنسى لا يمكن أبداً أن تقول عنه أنه

ليس ثمة تعارضات حقيقية بين قضية الأصالة والمعاصرة .

إنقال باب الاجتهاد هو الكارثة الحقيقية .

يستطيع أن يقيم أفكارا معاصرا .. فقد كان لا بد من التماس المعاصرة في تلك الفترة ، العودة إلى الفكرة القوسية التى تجدها الحضارة الوثنية ما قبل الحضارة المسيحية ، ومنها نجد هؤلاء الكتاب من أمثال [دانتي] و [ميكافيللي] فنعل الزعم من صلتها الحميمة بالدين المسيحي إلا أنها قد تاروا على فكرة الكنيسة الجامعة واضطهاد الحضارة الوثنية والذي أريد أن أقوله أن مشكلة الأصالة والمعاصرة عندنا للأسف الشديد يستخدمها السلفيون للتعتيم والاضطهاد الجديد .

■ **كيف ؟**

● باتهام أصحاب الجديد بأنهم ناقضين في الأصالة .. وهذا غير صحيح لأننا إذا تناولنا فكرة مثل « هل حسين ؟ هل هناك من ينكر أن هل حسين كان عالما من أكبر العلماء في التراث العربى ، والتراث الإسلامى ؟ .. فقد كتب مؤلفات كثيرة في صميم السير مثل « هل هاشم السيرة » ، « على وبنوه » ، « الشيخان » وغيرها الكثرى .

فعله حسين سواء في التاريخ الإسلامى أو في الأدب العربى ليس هناك من يستطيع أن يطعن في معرفته إلا السلفيون الذين يتهمونه بسبب ثورته الفكرية ورفضه في تجديد الفكر العربى بأنه مفسد ، فنسب هذا الكلام قبل عن رفاعة الطهطاوى وغيره وما زال يقال ، الآن على تلازمته وهو شيء ليس جديداً وهذه التهم مسددة إلى أننا شخصيا ولذلك لا أحزن كثيرا لأنه إذا كان آباءنا المفكرين بوجه اتهاموا هذه التهمة فنحن لم نقدم للفكر العربى ما قدمه الطهطاوى أو طه حسين اللذان كان يعملان في ظروف أصعب .

■ **لم يستمر هذا التيار الجديد الذى أحدث في الثقافة المصرية ما يسمى بالحداثة الفكرية والأدبية والفنية ؟**

● هو استمر إلى ثورة يوليو ثم بدأ يخبو رويدا رويدا .. لأن المشكلة الحقيقية للثورة أنها كانت مكونة من أجنحة مختلفة ، فكانت فيها أجنحة سلفية ، وأجنحة تقدمية ، وانشغلت الثورة بالصراع بين بينهما ويسارها حتى قسرة الهزيمة .. ومن وقت لآخر كان اليمين داخل الثورة نفسها يريد أن يسيطر عليها ، وهذه المحاولات لم تهمز إلا بعد الحياق .. ويمكن الحياق بلور إلى حد ما انتصار الجانب الوضعى أو الجانب الإنسانى الاشتراكي في الثورة .. وقد نتج

عن هذا أن الرجعية العالمية والمحلية تحالفتا على مصر وحطموا الزعيم الراحل/ جمال عبد الناصر ومن ثم أصبح اليمين المصري صوته أكثر جهرًا مما كان .. وهو الآن له حضور في الشارع المصري لدرجة أن الدولة تغالقه أحيانًا .. وأتينا لا أقول أن الدولة تنتمي إلى اليمين حقيقة لأنها لا تزال إلى الآن دولة علمانية وإنما ليس هناك أيضًا شك في أن هناك عملية تراجع في العناصر التقدمية في مصر إزاء اليمين المتطرف ..

■ لماذا تفسر ذلك؟ ولم؟
● طبعًا ضيق الحالة الاقتصادية والمزمنة العسكرية كلها عوامل ساعدت على ذلك .. وأبسط شيء استملكه الرجعية أنها أوجعت الرجل العادي أن هزيمة سنة ١٩٦٧ م كانت عقابًا أليماً عن بعضنا من طريق الله، وهناك كثير من البسطاء الذين اقتنعوا بهذه الفكرة .. ولكن على كل حال فأتينا أعتقد أن المسألة لم تنته بعد لأنني مؤمن بأن الشعب المصري شعب أساسه علماني وهو علماني لأن تكوينه برحمان، فهو قليل الصبر على التصرف والنظريات حتى أن الجماعات الصوفية عندنا أشبه ما تكون بتجمعات اجتماعية واقتصادية وليست دينية فحسب .

■ في كتابك «ثلاثتنا في مفترق الطرق» أعلنت صراحة أن حصيلة ما قدمه الفكر العربي خلال ما تقي سنة لا يتجاوز خمسين كتاباً - مع التجاوز - أما إذا كان موضوعها فعشرة كتب فقط

■ لماذا تفسر ذلك؟
● أول لك صراحة .. كل ما نبدأ حركة نهضة تصاب البلد بانهايار سياسي يمتصه استيلاء الرجعية على مقاييد الحكم والفكر وبالتالي الدين وكل شيء .. فيفضل باب الاجتهاد ويتم عملية عودة للمصور الوسطى كما حدث بعد سقوط محمد علي مثلاً .. بعد معاهدة لندن سنة ١٨٤٠م وبمجيء عويس الأول .. فقد اطلع عويس الأول النهضة من جنوبها وشن حرباً صليبية على مدرسة محمد علي الفكرية وعلى مدرسة الآسن وعلى رفاة الطهطاوي وتلاميذه الذين شتتهم ونفاهم إلى السودان ثم كانت العظيمة الكبرى بإغراقه للوقائع المصرية .. فقد كان عدواً لدوداً للثقافة والتعليم .

بعد هذا جاء الخديو اسماعيل وهو يمثل انفرجحه في الفكر المصري وانفتاح في السياسة المصرية ولكن أيضاً تجمعت الدول الاستعمارية عليه وعملت على إجهاض



الحركة الوطنية الاستقلالية بضرب حركة [عرباً] .. كل هذا انتهى بأن مصر عكفت على نفسها وبدأت تراجع إلى المصور الوسطى منذ أيام الخديو توفيق، وقد استمر هذا المذ يتصاعد لدرجة أنه بدأ بداخل الحركة الوطنية نفسها في ثورة سنة ١٩١٩ م التي كانت أيضاً محاولة لبناء النهضة الحديثة في مصر .

وقد مر [عبد الناصر] بهذه التجربة وخاضها بنجاح ثم هزمت في سنة ١٩٦٧ م التي كان لها الأعباء لأنها تحملت زريعة من قبل السلفين لضرب الأفكار الجديدة التي كان يحاول أن يوصلها إلى المجتمع المصري .

ولذلك فمفسر الأدب والفكر في بلادنا متعثر .. فعلاً إذا فشت عن ذلك الرجل الذي يسمى نفسه تلميذ [محمد عبده] وهي (رشيد رضا) نجد أن الأستاذ كان مستتباً جداً، ورشيد رضا كان مائة عام متخلف عنه، وللأسف هذه الأشياء لم يتكلم عنها أحد ولكن كل ما يقال أن رشيد رضا هو التلميذ المخلص للإمام محمد عبده



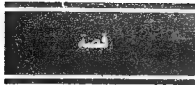
محمد عبده

■ هل تقصد بحاجة المجتمع المصري إلى «الإمام المجتهد» كما كان الشافعي ونضر الدين الرازي والطبري هل نحن اليوم في حاجة إلى أن تبعد مفهوم جديد لما كان يسمى «الإمام المجتهد»؟

■ افعال باب الاجتهاد هو الكسارثة الحقيقية .. لأن هناك ما زالت عقليات ذات نفوذ تعتقد أنه لا يجوز إعادة فتح باب الاجتهاد بعد الأئمة الأربعة وهم أبو حنيفة والشافعي وإبن مالك وإبن حنبل، فقد قفل باب الاجتهاد منذ العصر الإسلامي الأول فمكثنا أكثر من ألف عام بلا محاولات إلى أن دخلنا في علاقات مباشرة مع أوروبا وجاء عصر [حسن المطار] و[أحسان] [الطهطاوي] ومنذ ذلك الحين بدأنا صفحة جديدة، وكانت تلك الفترة هي فترة تصعد المصور الوسطى في بلادنا .. لكن ماذا حدث؟ يكفي للإجابة على هذا السؤال أن اعطيك مثلاً واحداً .. أنت أمامك ظاهرة وهي «تحرير المرأة» منذ مائة عام وهي الثورة التي تبتاعها [قاسم أمين] وآخرون .. انظر الآن بعد مائة عام وقارن وأنت تعرف .

■ يلاحظ أن نهضتنا الحديثة قد حلت من الفكر البوთوي أو من التصورات اليونانية التي تخطط لمخطوطات شاملاً متكامل لإقامة مجتمع فاضل في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية .. فما تفسر لذلك؟

● الفكر البوთوي له ميمان .. إما رؤية اللجنة في الأديان وهي نوع من الهندسية الفاضلة التي تقوم على أساس ديني يضع مكان اللجنة في المستقبل البعيد بعد زوال البشرية .. وإما الفكرة الأفلطونية كما ظهرت مؤلفه «الجمهورية» و«ربما» بدايات عند [أخنتاتون] حين حاول بناء مدينته الفاضلة [أختاتون] على الأرض لا في السماء .. ولكن تتحقق هذه الفكرة اليونانية لابد وأن تكون الثورة الفكرية كبيرة جداً لدرجة أنها تعطي للناس الأمل في بناء المدينة الفاضلة على الأرض .. وللأسف الشكليات نحن لم نفضل بعد إلى هذه المرحلة .. لأنه ظناً أن نقلة البداية هي الإحتراف بإبطال باب الاجتهاد .. لا تأمل في شيء! أو ما كان [عنه حسين] يسميه «بحق الخطأ» وهو أن تترك الناس تفكر وتتحدث حتى ولو أخطأوا .. ويجب أن يكون للمجتمع صبر كاف يسمح للناس بالفكر والقول حتى ولو جنحوا



حديث الفلاسفة

محمود حنفي

وظيفة الفنان ، وإزاح الدجالون الفكريين عن مواقعهم ، وزأحم باعة المانيفاتورة وتجار الخردوات أساتذة الجامعة ثم اغتصبوا منصة العلم في خفلة منهم . فأبشروا بإسدة عصر الانحطاط : هذا زمان الهول الأعظم ، وعما قريب ندوقون عذاب السعير ، ومن أفعالكم سلط عليكم . . .

هاجت القاعة وماجت ، وشاع فيها طنين حتى صارت مثل مستنقع تغطيه حشود من البهوض . ثم خرج اللفظ إلى الأروقة واتسع ، فأعفى محاضر الفلسفة وعلم الجمال من جدول محاضراته ، وأحيل إلى التحقيق . وأمام المحقق كان كيل الأذى والتشهير به قد قطع ، فلم يجد مفرا من أن يواجه المحقق قاتلا :

— احترم آدميتك ياسيدي أن كنت حريصا عليها ، وأرفع استقالتك على الفور من عملك هذا ، فلقد استخدموك أداة وساروا يدارون بها صفقاتهم الرخيصة ومؤامرتهم التي تستهدف العقول . . .

وحينئذ كان حملهم قد بلغ بهم أقصى ما يطيقون ، لشطبوا اسمه من قائمة هيئة التدريس بالجامعة ، ونقلوه — يسمى عن يسمون أهل المعروف — إلى وظيفة إشرافية بمتحف مهجور لا يراته أحد . .

إبان تلك الأحداث الجسام ، كان محاضر الفلسفة قد أتم الأربعين من عمره ، وابتزج من الكتب أربعة ، دون أن يتم بقراءة تلك الكتب أحد ، أو لعمل البعض — لا اضطراب ما — قرأها ولم يسعفه فهمه . ومع تردى الأوضاع الثقافية وانقاروه إلى أساليب الزلفى التناق ، بقي محاضر الفلسفة وعلم الجمال مجهولا ومنكرا حتى يومنا هذا . .

حدث رجل من زماننا ، صاحب علم وتجربة ، فقال : الحمد لله الذي لا يجمد على مكروه سواء ، وبعد . . . فذات ليلة ظلماء ، بينما كنت مكلودا ومؤرقا بهجوم العيش ، اذ بعفريت من الجن يتمثل لي ، فيحدثني حديثا شجيا ، فيستلظ على عقلي وبأسر فؤادي . . . فما كدت انتهى من سماعه حتى صمر قلبي بالراحة وأرتوت نفسي من القناعة وهانت على كل الرغائب التي أرتقي . . . فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ، وهذا هو ما حدثني به العفريت . .

قال العفريت :

جنتك بنيا يقين ، عن رجل أرق مثلك ، فاشتوى الموت ، فمازلت أهديه وأرعاه حتى أهدنى ونما فهمه ، وكان يوم نحو فهمه موافقا ليوم خلاص من أدنى كبر واستفحل . . .

وأما من أحداثك عنه فهو رجل وهبه الله ذكاء وحلدة بديعية ، فأراد أن يستثمر ما وهبه الله في ترقية عقول الناس ، فاستهزأ به الناس . كان يحاضر بالجامعة المصرية في مباحث الفلسفة وعلم الجمال ، إبان عصر صارت فيه الجامعة سوقا للبيع والشراء . وقد لاقى عناء وعنتا من المتسلطين على العلم والعلماء ، فدفعه إلى أن يقف ذات صباح كثيف الغيوم شديد الريح وسط قاعة مؤتمر من المؤتمرات ويصبح في حضور جمع محتشد قائلا :

— اسمعوا . . من المعروف أن الله قد خلق البشر على درجات متفاوتة من المواهب والقدرات ، وقد شامت رحمة التي وسعت كل شيء حتى البهائم من أمثالكم ، أن يكون لكل مخلوق من مخلوقاته — بالرغم من ذلك التفاوت — موقع على هذه الأرض وعمل يفيد به نفسه ويفيد الحياة تبعا لما يميته له مواهبه وقدراته . غير أن هذه الصيغة الالهية الحكيمة والرحيمة في أن معا تعرض لكثير من الخلل في زمانكم هذا وبفعل أيديكم المخاططة . . فلقد استولى المهرج والفواد على

المكان الذي نقل اليه ، تحول فيها بعد ، بالندرج ، إلى زلزلة انفرادية يضج بها وان تعود عليها : بيت من طابقين ، شبه مهدم وآيل للسقوط عاجلا أم آجلا . حجرات الأرضية وكسر للجرذان ، وتعيش العناكب في حناياها بطمأنينة ودأب . والصور مكسدة داخل تلك الحجرات متراسة إلى جوار بعضها بلا عناية ، تنظر الفناء . ويعيط بالبيت فناء قفر تطل منه مسحة من جمال ولي وانقضى : شجرة جف عودها وشجرة تكسرت فروعها ، وجذع شجرة غصوخ مشتبث بجذوره يذكر بالماضي التليد ، ورقعة من الأرض عليها اخضرار كالج غير مستقر ، مثل صفحة وجه مجبور . وعلى البوابة الخارجية لوحة من النحاس صدته ، من يقرأها يخبر أن البيت متحف . .

البيت كان أيام مجده الأول قصرا منقيا بناء حواجة من إيطاليا ، ثم ياه لسيده من سبط الشركس الذين ابتاعهم مصر دون أن تقسو عليهم ، فيقوا رغم كل التيارات التي هبت وعصفت ، سررة وسادة ، ينظرهم وينظر الآخرين . وزوجت السيدة النصف نصف ابنتها الوحيدة إلى شاب مصري يعشق الفن ثم ماتت ، وآل البيت إلى البنات وزوجها الذي ملأه بصور كان يرسمها ، ثم ماتت البيت ومن بعدها زوجها الفنان بعد أن أكمل في صمت جليل رسالته ، وحينئذ تدخلت الدولة وتبنت أساطين جهالها حارسا على البيت الذي قررت تسميته بالمتحف منسوباً إلى اسم الفنان الذي عاش فيه ومات ، وأدى الحارس الأمين مهمته المكلف بها على أكمل وجه ، فوزع الأثاث الثمين على أهل السلطة والنفوذ تقرباً وزلفى ، وسرب القطع الفنية الغالية إلى من فتنتوا في التفات والاستجداء وتقديم الخدمات ، وشغل أمكنة ذلك كله بأكداس من الورق والأضابير ، ثم توكل على الشيطان وخرج إلى الاستياد . وجاء من بعده جاهل جديد ، مولع بالتائق ومستحدثات العصر ، فطمع الحوافط وأفسد زخارفها ، ومن فيها أجهزة تكيف الهواء ، وغطى الأرضيات بالبلاستيك الذي سرعنا ما تنقق ، وأقام عليها دواليب ومكاتب من الصلح المدعون أن تلبث أن استسلمت للصدأ ، ثم جمع صور الفنان الراحل داخل غرفة واحدة أحكم اغلاقها بالضبة والمفتاح ، وسلمها عهدة لأحد رؤوسية . وفي عهده تلفت المرافق : الله والكهرياء ووسائل النظافة والصيانة ، ونشمت جدران البيت بلأه ، وتساقتت الأسقف ، وكسر زجاج النوافذ المعشق الجميل ، بينما تراكت أكداص جديدة من الورق والأضابير . وأخيراً ، وكسكافاة له على ما تقدم ، رقى إلى وظيفة أعلى بديوان عام الوزارة ، ليخلفه محاضر فلسفة في الأريعين مطرود من الجامعة وفالقد للغة الاتصال السائدة بين الناس . .

وكان متزوجاً بطفلة زوجته . وقيل أن تطلقه كانت قد صاحت في وجهه قائلة :

— أنت شخص غريب ولا يرجى منك خير . لماذا لا تعيش كما يعيش كل الناس . . . ؟ هذا البيت كان قائماً ومستمرّاً يسبى أنا . كالفتى وشقت لأعوض الخسائر التي الحقها أحلامك الخرقاء بنا . وأنا جامعية وأجيد لغتين ، وأشغل وظيفة براتب عال بشركة أجنبية محترمة ، وضدى سيارة وقطعة أرض أمتلكها . . . فما حاجتى إليك وأنت على ما أنت عليه من الحماقة والسفه ؟؟

وزوجته هذه ، ظلت منذ زواجه بها ، بورة أسمى تنز اخفاقاً وحسرة . . . فأول ما تعرف بها تعلقت برقبته وقالت : أنت عبقري وأنا المكافأة التي أعدتها الدنيا لك . كانت شابة غضة لا تزال ، وكانت تحلم ، وهو من الأساس بدوره كان حالماً ، فرأها يومذاك أجمل من على الأرض من النساء قاطية . رآها — حسباً قال يومها — نسمة محملة بالعدوية والنشوة ، ونعمة تبهر به إلى العوالم السحرية التي كانت تخشى خلف أفاق عينها ، وظيفاً بللوريا مخضراً ومتربها بخمر الحيوية والمرح . كان حالماً وكانت تحلم ، وكل منهما كان يعلم على طريقته . والحلم في هذا العالم الملعبد جرثومة مراوغة يتلى بها الشباب على وجه الخص ، ثم ييرا أكثرهم منها مع الأيام وفي الغالب الأعم . ولقد كان معلم الفلسفة وعلم الجمال حالماً بالقيم النادرة كالخمر والخير والجمال ، أما زوجته فقد حملت حلمها على النحو الذي ارتأته : صبقية ومكافأة ، بضاعة وثمن ، بيع وشراء . . هي الثمن وعبقريته البضاعة ، والبضاعة — حسب قوانين السوق السائدة — لا بد أن تلى حاجة — ضرورية أو مستحدثة — أما حاجتها فقد كانت النجاح حسب مقاييسها : منصب . وكسب دائم ، وثروة ، وشهرة دائمة . . وهكذا اصعداً عند مقترق الطرق . وعندما تصطلما كان لا بد لواحد منهما أن يتراجع ، وكانت هي قد طليت منه أنه يعلن تراجعه تحديداً في شكل قبول وظيفة رشحه لها بعض معارفها إحدى السفارات الأجنبية . . غير أنه رفضها قائلاً لها : إياك أن تقضى أنك قادرة على بيعي في سوق الرقيق الذي يمت نفسك فيه من قبل . عندئذ هاجت مثل حيوان مجروح وصاحت في وجهه بما صاحبت به واختتمت صياحها قائلة :

— أنت مجنون بالتأكد وراكبك عفريت . .

ثم أصبرت على الطلاق حتى حصلت عليه . .

ويعتضى الطلاق ، غادر هو البيت الذي لم يكن يملك فيه شيئاً غير كنبه . وعاد إلى الإقامة مع أمه المريضة في بيتها الفقير . .

جميعات للطوارئء ولصاريف العيال .. والستر والتوليق من
عند الله والحمد والشكر له ..

قال العفريت :

وما أن يخرج عم مرسى ويفلق الباب وراءه متصرفا إلى
عمله ، حتى تستحيل الحجرة إلى زنزانة انفرادية تبيت فيها
الأشباح ، فيغرق محاضر الفلسفة شيئا فشيئا في دوامات عيط
من الشجن . وتلوح له مطلقة في غلالة تكشف مفاتيها
وبإتسامة كلها دعوة ، فيدنو منها ولكنها تصده قائلة : اسمع
الكلام أولا .. ضيعت فرصة أبهة الجامعة ومكاسب تجارة
الكتب والمذكرات ، فلا أقل من قبول الوظيفة التي يسيل
لعاب الآخرين عند سماع مبلغ راتبها . وإذا ذلك يكون حسنها
قد تحول إلى قبح ، فإراها عجوزا شططه دميعة مثل ساحرات
الأساطير ، تنطق بصوت أقرب إلى الفحيح ..

يمتعض ، ويشيح بوجهه منها . ولا يلبث الفنان الراحل
صاحب البيت المهلهل بالاندثار أن يطل عليه ، هاشا في وجهه
وباشا . ويقترب منه ، ويريت على كتفه عبودة ورحمة ، ثم
يسمعه وهو يخاطبه بحكمة قائلا : يا أخى لا تبتس ، تلك
دنيانا القانية ولا كرامة لنى في وطنه . أفلا ترى .. ؟ عمر من
الحزن والفرح ، من الشقاء والبهجة ، من التعب والراحة ،
من الأرق والأحلام . عمر من البحث الدؤوب ومصارعة
الألوان والظلال والخطوط والمساحات وإرتداد الأفاق المجهولة
ومواجهة المخاطر الخيرة للزحف والرهبة ، ثم اكتشاف الكنوز
الحبيبة التي لم يكتشفها من قبلك أحد . عمر يا صديقى ، عمر
بأكمله . معادل في جوهرة لعمر الخليقة على الأرض ، ومواز
تماما للبعى الشمولى الذى ابتدعه الله وهو يخلق الخلق ويسويه
ويعدله . ثم يأتى في النهاية من يكوم كل ذلك في فرقة مغلقة
يزعم الخوف عليه وصباته . لا تتمتع ولا تستر . أعمال
غيباء ، سوء فهم ، مؤامرة مبيتة .. ما جدوى كل هذا
الشجن .. ؟ أنجز عملك وأترك بصمتك على جسم الوجود
وامضى . لا أحد سوف يشكره ولا يجب أن تتوقع الشكر من
أحد ، ثمة حكمة خافية وتدبير محكم وأسرار لا تعرفها
مدى ولا متهى . احمل فقط وياك أن تتوقف من العمل ،
واختر عملك بنفسك ولا تتنازل أو ترضى ببديل يشورك
ويستخك ولو وقف العالم كله في وجهك وضدك . فعملك
يا صديقى هو القيمة الحقيقية الوحيدة التي ستبقى منك ولك ،
وهو البتوى الذى أبدا لن يتوقف عن دفع الانشراح والعلو
والصمود أمام كل الأسئلة الممتعة المستعصية ..

وتكاد الزنزانة الانفرادية تنطق عليه بجدارتها الأربعة
وسقفها .. العمل .. كيف العمل ؟؟ بعد أكثر من خمسة
عشرة عاما من الأحلام المشروعة والانكباب على الكتب
والدأب الحاد وتحدى الفجاجة والخطأ ، ينطق الخيط ويتوقف
الجلد . يقف على مشارف ومفتقر طرق مهلهل بالعجز :

هكذا أتى الحين الذى اعتاد فيه محاضر الفلسفة وعلم
الجمال أن يخرج من بيت أمة الفقيرة للريضة ، عملا بدعواتها
النائمة من حصرتها عليه مع كل صباح ، ثم يتوجه إلى البيت
شبه المهملد المسمى بالمتحف ، فيجلس داخل حجرة مغلقة ،
لا يمارس عملا ، إلا إذا اعتبر التوقيع على أوراق تافهة القيمة
نافهة المعنى عملا ..

وفي كل صباح يفتح باب الحجرة ثم يعود فيغلق . ويزحف
نحوه عم مرسى ساعى للمتحف ، حاملا فوق ظهره أثقال
خسین قرنا من الفقر والمرض والفقر ، وحاملا فوق كتفه
فئجان القهوة السادة المرة ، يضعه أمامه باحترام جم ويبتسم .
وتستفره المعان المبهمة المبتعدة من إتسامة عم مرسى الودیعة
المهذبة ، فيخاطبه بجدوه أمرا :

— أقعد ياهم مرسى ..
فيرد الرجل خالض الرأس بنخجل أصيل :

— العفو يادكتور ..
فيكرر الأمر بنفس الهدوء مقاوما شيئا من الضيق :

— أقعد ياهم مرسى قلت لك ..
ويعاود عم مرسى الحجلج والاعتذار :

— العفو يادكتور . عيب . لا يجوز ..
يفقد حلمه ويغلبه ضيقه ويملأ صوته :

— ابن كلب من قال لك عيب ولا يجوز .. أقعد ياهم مرسى
ولا توجه قلبى ..

ويجلس عم مرسى ببطء وهيبة ، ويروح هو يحدق في وجهه
برهة يقول بعدها :

— عم مرسى .. لماذا تخاف منى ، ماذا قالوا لك عفى .. ؟
فيجيب عم مرسى سریما :

— يادكتور العفو ، لا سمح الله ، وأسمك إذا جاء على لسان
أحد أقطمه ..

وتنشأ ألفة بينه وبين عم مرسى منذ ذلك الحين . ويحكى له
عم مرسى

— بناء على استفساراته — الكثير عن ظروف معيشته ...
— عندى يادكتور خمسة أولاد ، نحمد الله على عطايها ..
— اثنان بالجامعة وثلاثة بالتأوى والاعداى . الستر من عند
الله ، وربنا لا ينسى أحدا .. والحياة صعبة حقا يادكتور ولكن
صاحلة تقوم من الفجر لتقضى حاجتنا جميعا ، وتخرج مبكرة
إلى السوق وتعود لتفصل وتطبخ ، حتى ملايننا تحيكها
بيدها . كنز والله يادكتور .. أول كل شهر أسلمها الراتب
تصرف طوال الشهر ولا نعملنا تحتاج إلى شيء ، وتعمل

ماتت الحروف فوق صحارى الكلمات ، وأربعة كتب أذاته
مر اللبالي والسهاد المورت للمصائب ، فمن قرأها . . ٩ لم
يقرأها أحد ، والذي اضطر إلى قراءتها لم يفهم منها شيئا ولم يبيع
أن يفهم ، ثم تحولت فيها بعد إلى إداة لضربه وإهانتته وإدانتته :
افعل شيئا تافها وعش كما يعيش الناس ، فكر في أكل عيشك
وبيتك ، مطالب الحياة زادت وزوجتك أضطرت منك ، أنت
باق عهلك سر بيتنا الآخرون يعمرون ويفقزون ويضطفون ،
ونحن نعيش على الأرض لا في السماء . .

العمل . . كيف العمل ؟؟ ومرة جلس داخل هذه الزنزانة
الانفرادية الموحشة ولكر ، ثم سود أوراقا وأوراقا خاطب فيها
المستولين عن أهمية ووجوب الالتفاف إلى البيت القديم
ومحسنة وتطويره لتقديم خدمة ثقافية لمن يحتاجها . وسافرت
الأوراق ورجعت ، ثم سافرت ورجعت ، وفي كل رجعة
تأشيرة عليها مكررة تقول : الدولة عازمة على هضم المبنى
وانشاء آخر حديث مجهز بكل الوسائل المصرية ، ويوقف
النظر في كاشفة الاقتراحات الى بعد تنفيذ المشروع المدرج
بخطط الدولة . .

قال المفريت :

ومع كل غروب كان يغادر بيت أمه ، حاملا معه زنزاناته
الانفرادية ، وحيدا بلا رفيق غير الشيخ والضيعة ، مستجيرا
بالطفرات والأرصفة ، ومستسلما للتجوال بلا هدف .
ويسلمه التخييط في كل مرة إلى مكان يعينه : مقهى شمس
يفشل مساحة من الأرض واسمة ، ويطل على ميدان نصف
فسيح من زاوية لا يمتازة فيها منازع ، ويتيح للرؤية المكثودة
أن تثقب النباتات والحجوب منطلقة إلى الأفاق النائية . اكتشفه
بمحض مصادفة ذات غروب ، ومن قبل كان يمر به ذهابا وإيابا
فلا يلتفت ، ويتجاوزوه مرارا دون أن يخطر له - مجرد خاطر
هابر - أن سوف يأتي يقع فيه أسير سحره ، فينجذب اليه
ساعيا أثر تجواله التخييط المضطرب ، ويتزوى فوق أحد
مقاعدته المتهاكة في ركن قصي عند مدخله ، مستندا رأسه إلى
كفه ومركزا بكوجهه على حافلة مائلة خشبية صغيرة أكل
السوس أجزاء من قوائمها ، مستغرقا - باستمتاع غير
عادي - في تيار شجنه الذي تساعد على تدفقه فسحة الميدان ،
وعزلة الجلطة بالركن القصي تحت عباءة السماء الداكنة التي
تخترقها الأضواء ومصابيح السيارات الجارية . ولقد تحول هذا
بالتدريج - وبصورة تنذر بالمرض المستعكم - إلى شكل من
أشكال الأدمان الذي لا تسهل مقاومته . . .

كان المقهى مع دخول الليل يتحول إلى سيرك خاص :
شيوخ من قبيلة الموظفين اقتصاديين يلبسون السطالة
والديوبنو ، ويتشاجون بألفاظ سياب مكررة ، ويتنادون
بتبذات استطراف ساذجة ، أو يتجادلون حول موضوع من
موضوعات السياسية بأراء فجة وأدعاءات عتريه وتبذوات

لا تخلو من اندفاع ومن طرافة معا . وتفتش مدخل المقهى
المرضى - بحذاء جلسته - جماعات متراسة من شباب
لا يعرف كيف - وربما لماذا أيضا - يستمر وقت فراغه ، أن لم
يكن وقته كله فراغا ، يتصايحون فيها بينهم ، أو يعملقون في
الذاهيات والراجعات من الفتيات والسيدات الشاضجات ،
وهم يملكون أحلام متممة مستعيلة ، وجميعهم اما موظفون
أو مدرسون أو محاسبون أو ضباط بالاحتياط في ملابس
مدنية . وبين أولئك وهؤلاء ، تمتطون بلا مهنة ، وسامسة
شقق مفروشة ، وتجار عملات أجنبية مهربة . .

الطيور على أشكالها تقع ، والفالب الأهم ضحاياها
يستمرئون التنكيل بأرواحهم وعقولهم . . هكذا كان محاضر
الفلسفة المطرود من الجامعة يردد مرارا فيها بينه وبين نفسه
خلال جلساته المنزوية بالركن القصي من مدخل تلك المقهى .
غير أنه - ولأكثر من مرة - كان يتنفض متخلعا من مقعده ،
فيعدو حتى منتصف الميدان المكتظ بالمارة والسيارات ، فيقيم
في البؤرة تماما منصة عالية ، يصعد إلى قمته فيطل منها على
الجميع ، ويزار منلذرا متوهدا : ياخرفا ويانصاج
وياسحالي . . مثليا تكونوا يولي عليكم ، فانفجروا أو موتوا
كما أوصاكم صلاح عبد الصبور ، إن كنتم تعرفون صلاح عبد
الصبور . .

وفي مرة أخيرة ، وهو كامن في جلسته بالركن القصي ،
سمع رجلا يثر بأخبار المجاعة وارتفاع الأسعار واشتبيكات
المسلمين والأقباط البدوية بالزاوية الحمراء ، فمد يده إلى
خلف الحجاب وإلى ما وراء الأفق ، ورأى تاجر المخدرات
ينزل من سيارته المرسيس فيهرع اليه المهتدون والمعلمون
والأطباء وكبار الموظفين ، ورأى امرأة تعرض فخذها في مزاد
في قاعة الطريق ، ورأى شابا يصرخ قائلا : صدر امرأة
يائاس على ذمة الله ورسوله أسكن اليه والتمس فيه ودا
ورحة . حيثذ اعلى قمة المنصة وقال :

- ياخرفا ويانصاج وياسحالي . . مملون أبوكم . يزاون
بمقولكم ، ويثلمون ضمائرهم ، ويطعمونكم السم والغذاء
الفاسد ، ويدفعونكم إلى القتال بالسلح ، ويؤمهم جلف
مفرز مرغ كرامتكم في التراب وهو يتصالح مع الأعداء ، ثم
يزج بصفوة عقولكم في السجون تحت سممكم وأبصاركم
دون أن تحركوا ساكنا . . فملعون أبوكم كلكم ، وليخسف
الله بكم الأرض . .

٧

قال المفريت :

في تلك الليلة ياصديقي التقينا . رأيت بعين العطف
ما يكابده فرق قلبي له ، فسريت اليه بليل وكشفت عني
الحجب ، فإذا به يستغيث :

— أجزئي ..

فقلت وأنا أمشي له :

— إنما جنتك مجبرا ومعيئا ..

قال :

— أغرجني من هذه البلدة المتبلد حال أهلها ..

قلت :

— دوام الحال من المحال . لكل شيء نهاية - وضد

الطبيعة ، ضد المنطق ، هذا الذي تكتوي بناره .. ولابد له

من نهاية ..

قال :

— لا تلوح نهاية عند الأفق ، فالأمور اختلطت والشر قد

استطار ..

قلت :

— بل النهاية أقرب اليك من جبل الوريد ..

قال بإس تام :

— كيف .. كيف ؟ ..

قلت :

— تعال معي لأريك ..

وأخذته إلى ساحة العرض العسكري ، حيث سمع

الطائرات الثغثة تتر فوق رأسه ، ورأها وهي تطلق الصواريخ

الملونة في عرض السماء ، ثم رأى طوابير المدرعات والسيارات

العسكرية تملأ أرض العرض العسكري فسألني :

— إلى أين أخذتني .. ؟

قلت :

— صبرا ، لا تسأل وانتظر ..

فحانت منه التفاته إلى المنظمة الكبرى ، فشاهد الطاغية

مترعبا وسط هيله وهيلماته ، مزهوا بزيه ذى الطابع النازي ،

تمثلتا بالفطرسه ومثيرا للاشمئزاز . استدار إلى وصاح في

وجهي محتجا :

— إلى أين أخذتني ؟ ..

قلت :

— صبرا . لا تسأل وانتظر ..

قال :

— هذا الرجل لا أطيع رؤية وجهه ولا سماع صوته ،

ويأطالها أمان حتى واضطهد وحس .. وهو لم يكن يصلح إلا

للعمل تابع أو ساق في مأخور ، ولكنه صار رئيسا للدولة

وحاكيا على شعب ، مثليا صار القوادون قناتين والدجالون

مفكرين وباعة المانيفاتورة أساتلة في الجامعات .. فسألني أين

أخذتني ؟ ؟

قلت له أخيرا :

— صبرا . لا تسأل وانتظر ..

فهاج وماج وصاح :

— قلت لك خلت من هذه البلدة المتبلد حال أهلها .. زهدت

العيش ويت أشتي الموت .. فهلا أجبيني إلى مطلبى .. ؟

فلم أجيبه إنما أجاهبه على دوى انفجار صغير ، أعقبته

طلقتان ، ثم طلقت سريعة متتالية ، وأخيرا فوضى وهرج

ومرج ..

خلاصة القول

قال العفريت :

قلت لصاحبي وأنا احاوره : هذا فراق بينك وبين ما مضى

فدوام الحال من المحال ، ولكل أمر نهاية مهما طال ارتقابها .

وها قد أتاك حديث الطاغية الذي طغا وتكبر ، فانت نهاية

بشيرا ونذيرا بزوال عصر من البلاء والمحن . فاما بعد ، فلقد

عشت عصرا من الخسران المين . لكنه كان عصر امتحان

وعبر . وليس عليك إلا أن تكفاح ما تبقى منه ونجائه ، وأن

تصبر على البلوى وترضى بحمل الشدائد ، مستعينا بذخيرة

الخبرة والتأمل والتجربة ، معرضا عن استغزاز عالم معقد متلو

على حكمة يصمم الاحاطة بها ، وغير منتظر مثوبة أو مكافأة

إلا من الله جلّت قدرته . فعد إلى أوراقك وكتبك فليس لك

صديق أو أنيس غيرها ..

عاد صديقي إلى الأوراق والكتب ، فجمع أكداسا من

شوبنهاور وكونت وكافكا ، فقلت : لا ، كفى ، قلت لك هذا

فراق بينك وبين ما مضى ، فلم يفهمي . ولم يلبث كافكا أن

أطل عليه بوجهه السلوك قائلا وهو ينفج فبيج الكهان :

لا وجدوى يا صديقي ولا مفر ، سوف يهجرك سكان القلعة

مثليا هجروني ، وسيقابلك سكان العالم الجديدي بالقسوة

والازدراء ... وفي النهاية سوف تجد نفسك متقلبا من سرداب

إلى سرداب بحثا عن قاضيك الذي لن تقابله أبدا ، إلى أن

تلبح على قارعة الطريق ، مثل كلب .. مثل ..

قلت لصاحبي : كفى ، اياك أن تستمع إليه بعد اليوم ، انه

ليس من أهلك . عد إلى محمد ، وابن أبي طالب ، وابن

عمر ، وابن رشد ، وشاورهم في الحل والخلاص . فلم أكد

أخلص من قولي هذا حتى رن صوت أت من مكبر معلق فوق

مثلثة مسجد قريب ، يدعو المارة والقاعدتين إلى المشاركة في

تشيع جنازة رجل وحيد ، عشر عليه ميتا داخل شقته ..

فتوقف صاحبي برهة وفكر وتأمل ، ثم خض من فوره

للمشاركة في الصلاة على روح من مات . وفي طريقه شاهد

غلاما يحمل وعاء مليا بالبن ، فاندفع قبال الصبي شخص

مسرع فصلحه ، فوقع الرعاء على الأرض وانسكب اللبن ،

فانطلق الغلام يسب ويحار ، فالتف من حوله خلق كثير يواسونه

ويطهون خاطره ، ولم يلبث الغلام أن مشى ضاحكا .. حيث

توقف صاحبي من جديد ، وفكر وتأمل . وأخيرا استأنف

خطاه ، مستقر الخاطر ، راضى النفس ، وأصيا ...

قال العفريت : فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر ،

وصدق الله العظيم



بين صلاتين

أحمد السيد عوضين

وختمتُ يومي بالصلاة
متبتلاً أدعو الآله
أدعوه دعوة خاشع
يرجو من المولى رضاه
يبغيه عفواً شاملاً
يلقي من الذنب النجاة
ويتوب توبة صادقة
تسمو إلى العليا رؤاه
ويتوب في وجد الهوى
في سجدة تروى هواه
ينسى الحياة بلهوها
والقلب في حب طواه
والروح في صفو علت
رفافة طوت الحياة
وسمعت لحناً مبدياً
ورأيت حسناً لا أراه
وسرى اليقين بسره
بلغ الفؤاد بنا مناه
فأنا السعيد من التقى
نور المحبة فارتضاه
ينثال دمعى باكياً
يلى إلى قلبي صفاه
غفرت ذنوب كلها
لم أبق بعد من العصاه
واكفكف الدمع الذي
يشفي الغليل بما رواه
وأعوذ أسجد شاكراً
بالحمد أختتمها صلاة

ونغف خطوى ناشطاً
يمضي إلى قلب الحياة
والليل بعد هو الهوى
والشوق يبلغ منتهاه
فيه السكينة ترتوي
حبا رفيقاً في جناه
والحب يحكي قصة
خلدت بما يحكي الرواه
هيا نجدد ما مضى
نرؤى من الحب الشفاء
يسمو الجمال منقياً
أوراقاً صابى بهاء
يغني الوجود بنشوة
بلغ السرور بنا مداه
باليلة فيها الهوى
سحر الفؤاد بما رآه
صفت المشاعر كلها
تسمو عن الدنيا الحياة
أزاد تيهاً بعدما
شاركت في صنع الحياة
(٣)

والفجر يقبل مؤذناً
هيا.. أفيقوا للصلاة
قوموا لذكر صادق
لبؤ الدعاء ومن دعاه
لبئيك ربى هادياً
ما أرتجى إلا النجاة
هاقد نهضت مسبحاً
ومكبراً باسم الإله
ورفعت للمولى يدا
أدعوه ملتصبا هداة
وليت وجهي قبلى
وبدأت يومي بالصلاة



في مهرجان طه حسين الثالث عشر

أحمد فضل شبلول

والانجليزية والفرنسية ، وهو عضو
بالمجلس الأعلى للثقافة ، ومن الرعيل
المؤسس لمجمع البحوث الاسلامية
بالأزهر ، كما أنه اختير عضوا في المجلس
القومية المتخصصة سنة ١٩٧٤ حيث عمل
مقررا للمجلس القومي للتعليم منذ ذلك
العام . وهو رئيس الاتحاد الجغرافي
العربي ، ورئيس الجمعية الجغرافية
المصرية ، ورئيس المجمع العلمي
المصري ، وعضو بمجمع اللغة العربية .
وهو إلى جانب كل هذا يعتبر من أخلص
تلاميذ الدكتور طه حسين ، ولذا اختاره
جامعة المنيا لتكريمه في مهرجانها هذا العام .
ولم يكتف مهرجان طه حسين بتكريم د.
سليمان حزين ، وإنما أعلن عن جائزته
السوية لأهم ثلاثة مؤلفات تدور حول
الموضوع الرئيسي للمؤتمر ، وقد تقدم لنيل
الجائزة خمسة وعشرون كتابا فاز منها على
التوالي :

- ١ - كتاب «تجديد الفكر العربي»
للدكتور زكي نجيب محمود والذي
قامت بترشيحه كلية التربية بدمياط
ولجنة الترجمة بالمجلس الاعلى
للصحافة .
- ٢ - كتاب «نظرة الاكتمال للغوى عند
العرب» للدكتور أحمد طاهر حسنين
والذي قامت بترشيحه الجامعة
الامريكية بالقاهرة .
- ٣ - كتاب «شهرزاد في الفكر العربي»
للاستاذ مصطفى عبد الغنى والذي
قامت بترشيحه مؤسسة الاهرام .

مهرجان طه حسين وتواصل الاجيال :

بذات أعمال المهرجان بعد وصول الوفود
المصرية والعربية والاجنبية في الساعة
الراحدة من ظهر يوم السبت ٢/٢٨ بتقديم
الدكتور محمد نجيب التلاوي ثم بثلاوة

مدبرا لجامعة أسهوط التي يعتبر المؤسس
الحقيقي لها ، كما أنه انشأ قسم الجغرافيا
بآداب الاسكندرية عام ١٩٤٢ وللمعهد
الثقافي بلندن سنة ١٩٤٣ والمعهد الاسلامي-
بدمريد ١٩٥٠ ، كما شارك في انشاء
جامعات الكويت والرياض وينغازي ، كما
دعته هيئة الأمم المتحدة لإدارة المركز
الدخوغي لشمال افريقيا . وللدكتور
سليمان حزين نشاط علمي زاخر فقد ألف
أكثر من عشرة كتب في الجغرافيا باللغتين
العربية والانجليزية ، ونشر له على ما يربو
على مائتي بحث ومقال علمي بالعربية

د. طه حسين



لم يعد مهرجان طه حسين الذي تقيمه
جامعة المنيا في مارس من كل عام مجرد مؤتمر
ثقافي صغير ، يعقد في حجرة ضيقة ، تلقى
فيه الكلمة ويعرض فيه البحث وينشد فيه
الشعر ويتمزق فيه الموسيقى ، وإنما أصبح
مهرجانا هاما ومؤمرا ثقافيا يتجاوز حدود
القاعات ويمتد تأثيره إلى خارج حدود محافظة
المنيا التي تعد مسقط رأس عميد الأدب
العربي طه حسين (١٨٩٩ - ١٩٧٣) ،
وقد حاولت الجامعات المصرية الأخرى أن
تخلو حلو جامعة المنيا في إقامة مهرجان
سنوي باسمها أو باسم علم من أعلامها ،
فها هي جامعة المنصورة تقيم مهرجان أعلام
بدمياط ومؤتمر بنت الشاطيء الثقافي بكلية
التربية بدمياط ، وها هي جامعة طنطا تقيم
مهرجانها السنوي باسم مهرجان الرافعي .
نسبة إلى علمها مصطفى صادق الرافعي ،
وهكذا ..

ومهرجان طه حسين الثالث عشر الذي
أقيم في الفترة من ٢٨ إلى ٣٠ مارس دارت
بعونه ومناقشته هذا العام حول الموضوع
الرئيسي « الفكر العربي بين الأصالة
والمعاصرة » أما الشخصية الرئيسية التي
كرمت في هذا المهرجان فقد كانت شخصية
الدكتور سليمان حزين الذي ولد في مدينة
وادى حلفا عام ١٩٠٩ م ثم إنتقلت أسرته
إلى محافظة البحيرة فالتحق بكتاب القرية
وحفظ ما تيسر له من القرآن الكريم ثم
التحق بالمدارس الابتدائية والثانوية فكلية
الأداب قسم الجغرافيا ، ثم اختير في بعض
إلى إنجلترا للحصول على الماجستير
والدكتوراه ١٩٣٢ ، ١٩٣٥ ، وبعد عودته
عين مديرا عاما للثقافة بوزارة المعارف ، ثم

القرآن الكريم ، أمضيتها كلمة اتحاد طلاب جامعة المنيا التي تناوب في قاعاتها الطالبان جمال العراقي ومعلوية عثمان ، ثم تقدم الدكتور عبد الحميد إبراهيم أمين عام المهرجان وعميد كلية الدراسات العربية لآلائه كلمته التي تحدث فيها عن طفولة طه حسين وشبابه ومؤلفاته وتأثيره على الأدب العربي والفكر العربي والتراث العربي أيضا ، كما أوضح أن المؤتمر لم يعد قاصرا على طه حسين وآثره وفكره وإنما تجاوز ذلك ليمثل تواصل الأجيال وإثارة العديد من قضايا الفكر والأدب ، فالقضية الرئيسية لمؤتمر هذا العام هي الفكر العربي بين الأصالة والمعاصرة التي تعد رسالة قيمة قبل أن تكون أكاديمية ذلك أننا لا نستطيع أن نخلص للاكاديمية وحدها وإن كنا نطمح في ذلك ، ولكن الأهم هو الفكر الذي يبرز الاتجاهات الإنسانية ويعملها تسير في الطريق الصحيح .

وبالإنابة عن الوفود العربية في مهرجان طه حسين تحدث الشاعر عبد الحميد البكوش فقال في كلمته : باسم الوفود العربية أحيكم وأشكركم ، لقد تميزنا طه حسين بالإرادة المعجزة التي حققت الكثير . إن الأمة العربية تعاني الآن من شظف الفكر أكثر مما تعاني من شظف العيش ، وما أحرأنا أن تمثل - في هذه الأونة - ذكره حسين الخمر الذي تهدى المعجز وسقى حلما لا يستطيع تحقيقه إلا القليلون ، وأريد أن أسأل : ما الذي مكن طه حسين أن يفعل ما فعل رغم صعوبة ظروفه ؟ لا شك أننا متخلفون عن هذا العصر ولابد من نقض خندق التخلف مرة واحدة وليس مرتين . إن إرادة الأمة العربية قد تهزلت لعدم الاستعمال ، وإنما متخلفون لأننا نريد ذلك ، والمعلل إما أن يؤمن بالتقدم إما أن يؤمن بعدم التقدم ، ولكن لا يجوز لنا أن نأخذ موقفا سلبيا أو استسلاميا من هذه القضية ، إننا ونحن في هذه المناسبة لظه حسين لابد أن نستخلص العبريات والعظات والأفكار لننتقل من خلالها ونشددى المعبات ، لابد أن ننطلق من طه حسين الذي تهدى المستحيل فأصبح طه حسين .

كل طفل من أبناء مصر من الممكن أن يكون طه حسين آخر .

وفي كلمته تحدث الدكتور محمد حسن الزيات مثلا لأسرة طه حسين فقال إن هناك

جوانب كثيرة في شخصية طه حسين ولكن أهمها طه حسين للمصلح الاجتماعي الذي عرف الفقر فقر أن يجاربه بالعلم ، وعرف المرض فقر أن يجاربه بالعلم وعرف الجهل فقر أن يجاربه بالعلم ، فالعلم هو السلاح الذي يجارب الجهل والفقر والمرض . وهنئنا لكم يا أهل المنيا على أصراكم بالاحتفال بطه حسين وبفكره ، فكل طفل من أبناء مصر من الممكن أن يكون طه حسين آخر ، وأسرة طه حسين هي أتم جيمنا ، هي كل من قرأ كتابا له ، وأيضا كل من عارضه وعارض فكره وآراءه ، فطه حسين كان واسع الصدر لكل رأى مخالف أو موافق لرأيه .

حديث المتاجرة والذكرات :

ثم جاء دور الشخصية المحتفى بها هذا العام ، د. سليمان حزين الذي بعد من أبرز من تبنى فكرة انشاء الجامعات الإقليمية فقال اني لا أستطيع أن ألتحق إلا إليك أنت يا طه حسين ، فكان حديثه حديث المتاجرة والذكرات عن شيخه واستاذة .

شهادة تقدير من ورق البردي :

تحدث بعد ذلك كل من عاصف المنيا اللواء عبد التواب وشوان ، ورئيس جامعة المنيا الدكتور محمود كامل الرئيس الذي قام بتسليم شهادة تقدير من ورق البردي للدكتور سليمان حزين وللفائزين بجائزة طه حسين السنوية .

ثم جاءت جلسة المساء التي بدأت في التاسعة وكانت حوارا مفتوحا مع د. سليمان حزين ألقى خلاله الشارحان د. محمد علمر ومحمد التهامي قصيدتين ، الأولى من التغارب ومهداة إلى د. سليمان حزين ، والثانية من الرجل ومهداة إلى طه حسين .

في صباح الأحد ٢٢/٢٩ شجعت بنسا جلسات المؤتمر إلى ثلاث جلسات في وقت واحد :

الجلسة الأولى : طه حسين والفكر العربي
الجلسة الثانية : الفكر العربي والسيارات الأجنبية .

الجلسة الثالثة : الأصالة والمعاصرة .
وقد استعطلت باجتهاد فردى أن أتابع الجلستين الأولى والثانية معا ووفقا لما سمع به الوقت وحاسمت السمع والبصر .

إننا نعيش في فوضى نقدية :

في جلسة الفكر العربي والسيارات الأجنبية بدأت الدكتورة هيام أبو الحسين الحديث عن « تراثنا في ضوء مناهج النقد الأوربية الحديثة » فقالت : إننا نعيش في فوضى نقدية ، ومن المفروض أن كل أدب ينبع من منهج نقدي ، وتساملت : كيف نشأت المناهج النقدية الجديدة في أوروبا ؟ وأضافت إن الأدب واللغة تعبير حي عن المجتمع ، يتطوران معا ويتوران ويجددانه ويتجددان به ، ومن بين وسائل التجديد إحياء التراث القديم من منظور معاصر ، وفي فرنسا تأكدت الحاجة إلى تغيير الواقع للمعاش قبل القيام بالثورة الفرنسية مما أدى إلى الخروج على أنواع الأدب بأساليب المختلفة السائدة وقتذاك ، وظهر التأثير بأدب الدول الأخرى سواء كانت أدبا قديمة أو معاصرة في تلك البلاد ، ثم تضرعت حركة التجديد في فرنسا على يد بعض المتحمسين على الحركات الأدبية الأخرى ومعهم استفان مالاريف الذي ترجم أدجار آلان بو ، كما أن هناك من ترجم ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية . وقد تبهم النقد في ذلك الانفتاح وظهرت الدعوة بعدم الفصل بين الشكل والمضمون والاستفادة من التيمات القديمة وتوظيفها بأسلوب جديد مثل أسطورة أوديب وليالي ألف ليلة وليلة .. الخ . ثم ظهر ما يسمى باللا مسرحية واللاصقة واللاطلا .. التي تسير في طريق مخالف للطرق الراسخة غير أن هذا أدى إلى الاهتمام بالتراث الشرقي القديم ، هذا التراث الذي لا يلتزم بمدرسة أدبية معينة أو بشكل أدبي ما ، وإنما توجد فيه بدور كل الأنواع الأدبية . وقد اخترت كتابا حديثا عن ألف ليلة وليلة لأندريه ميكال الذي قام بدراسة سبع حكايات من الليالي طبقا للمناهج النقدية وعلى أساس انتقائي فاختار من الحكايات ما يتشعب مع مناهجه الأدبية والتي كان منها على الزينق - السندباد - أبو محمد الكسلان - نور الدين وششم المحدثي .. الخ . وقد أعاد المؤلف الكتاب إلى الناقد الكبير رولان بارت الذي يتصك بمنهج نقدي واحد ولكنه أجد عجيب ويستخد المصنف من المناهج النقدية في نفس الوقت . وقد اعتمد المؤلف على عدة خطوات في ترجمته هذه الحكايات أو الليالي .

١ - اعتمد على الطبعة العربية لألف ليلة وليلة وأهمها الطبعة المصرية .

٢ - اعتمد على الترجمات الأوروبية ، فكل ترجمة تعبر عن منظور المترجم للنص .
٣ - اعتمد على الدراسات المنشورة عن الحكايات السبع بشكل خاص وعن ألف ليلة وليلة بشكل عام (وأرد أن أشير إلى أن أوروبا لديها بيلوجرافيا كاملة عن ألف ليلة وليلة ، وهي ثروة استأدنا عن دراسة هذا الجزء من تراثنا) .
٤ - اعتمد على الدراسات الخاصة بالحضارة العربية والإسلامية بما فيها القرآن الكريم والفلسفة العربية والإسلامية ، والحياة العربية والإسلامية في فتراتها المختلفة .

٥ - اعتمد على كتب النقد الحديثة وخاصة فيما يتعلق بالسيرة الشعبية .

إن دراسة انثوية ميكال أبرزت نواحي جديدة في دراسة ألف ليلة وليلة أنها تجمع بين الموروث والجديد للوصول إلى هدف رئيسي والقيام بدراسة استيعابية معينة . وقد تم تطبيق ما استشهدت به الدكتور هيام أبو الحسين على حكاية الجارية تودد .

وقد أثارت الدكتور هيام بيئتها هذا العديد من التساؤلات والآراء لذا فقد طلب الحاضرون مناقشتها قبل الانتقال إلى سماع بحث آخر .

إحسان كمال : اعتقد أن الأشكال في التراث عمدة الفاعل شعر والقصص قصة ولا اعتقد أن الأشكال غير محددة في تراثنا العربي . ثم مسئولية من أن يتم فرنسا فقط بألف ليلة وليلة ، وفي يترجم الأدب العربي المعاصر إلى اللغات الأوروبية ؟

أحمد سويلم : أشارك إحسان كمال في أن الأدب الفرنسي مهم فقط بألف ليلة وليلة واعتقد أن هناك دراسات كثيرة تم إجراؤها على ألف ليلة وليلة باللغة العربية قبل أن يلتفت إليها النقد الفرنسي الذي تحدثت عنه الدكتور هيام ، وأنا أرى أن اهتمام الفرنسيين بألف ليلة وليلة يرجع إلى اهتمامهم بالتراث العالمي القديم مثل الألياذة والأوديسة وألف ليلة وليلة وغيرها كما أحب أن أشير إلى أن ألف ليلة وليلة قد سبق ترجمتها إلى الفرنسية قبل طباعتها بالعربية .

د. يسرى العزب : رأي أن عنوان البحث القديم لا ينطبق على ما قمته لنا الدكتور ونحن نطالب النقد الأوروبيين بالاهتمام بأدبنا العربي الحديث ، كما أطلب أيضا النقد العرب بالاهتمام بالأدب العربي

الحديث ، لأن معظم هؤلاء النقاد متوقفون عند أحد شوقي في الشعر ويوسف ادريس في القصة وتوفيق الحكيم في المسرح ، وأكثر ما نراه من النقد الآن في أغلب مجاملات ، حتى أن الرسائل الجامعية في معظمها ليست بالجهد العلمي المطلوب وليست بالأصناف التي نأمل . إننا نطالب الدكتور هيام بالاهتمام بما يكتبه النقاد الفرنسيون الآن عن الأدب العربي وأيضا الغرب الجديد مع ترجمته لنا .

الشعر اليوغسلافي :

وعن الشعر اليوغسلافي - وخاصة شعر المرأة - تحدثت الشاعرة اليوغسلافية المسلمة أجازا هيروليك (عائشة) وقام الدكتور جمال الدين سيد محمد بشرجة حديثها فقلت في البداية : تعرف قراء اليوغسلافية إلى كتاب (الأيام) لعط حسين بعد ترجمته إلى لغتنا ، ثم أضافت : إن الترجمة بدأت منذ فترة طويلة عندنا ، وأهم ما ترجم من العربية إلى اليوغسلافية كتاب « كليله ودمت » سنة ١٩٥٣ ، أنه يوجد لدينا بجامعة يوغوسلافيا قسم للدراسات الاستشراقية ، وعن طريق المستشرقين تمكن القراء عندنا من التعرف إلى بعض الآداب العربية .

ثم قرأت الشاعرة عائشة جزء من بحثها عن شعر المرأة اليوغسلافية بين الأصالة والمعاصرة وأوضحت أن هذا الشعر يتطور تطوراً كبيراً وأنه ينتمى بلغة بسيطة تصل إلى حد الشعبية والعمق في آن واحد .

اللغة القصصية والعامية وسكان برج بابل :

أما البحث الذي أثار الكثير من النقاش والجدل فقد كان بحث الأستاذ/توفيق حنا الذي جاء تحت عنوان « تكامل اللغة القصصية والعامية » وفيه تحدث الباحث عن أنه ليس هناك تناقض أو تناقض بين القصص والعامية بقدر ما يرى أن هناك تكامل بين اللغتين ، وفي رأيه أن القصص تمثل القدرة على الثبات والاستقرار ، بينما العامية تمثل القدرة على التحول والتغير والتبدل . ودعا إلى استخدام اللغتين جنباً إلى جنب واستشهد في حديثه بما حدث لسكان برج بابل في الأزمنة الأولى ، ومن الطبيعي أن لا يمر حديث الأستاذ/توفيق حنا بسهولة في جمع بتوسطه عدد من الشعراء والمفكرين وأساتذة الجامعة . وقد عثت الدكتور هيام

أبو الحسين على ما جاء بهذا البحث قائلة : إن اللغة القصصية هي أساس الوحدة القومية والربط بين التراث والمعاصرة ، وإن برج بابل كان لعنة على ساكنيه فقد تعددت الآلثة فاقسمت القوامم بينهم وأدى ذلك إلى الفرقة . وقد ذهب الشاعر عبد المنعم الانصاري إلى أن ما يدعوا إليه الأستاذ توفيق حنا هو إلا دعوة شعوبية ، بينما قال الدكتور محمد السيد (رئيس الجلسة واستاذ الفلسفة بكلية دار العلوم) أن اللغة العربية القصصية السليمة هي أساس ارتباطنا جميعاً بما نشين به ، وهذا الرأي الصائب أطلق الدكتور رئيس الجلسة باب الحوار في هذا الموضوع الخطير الذي شارك فيه أيضا بالتعليق - الشاعر أحمد سويلم والدكتور محمد العبد والدكتور يسرى العزب .

قصية المنهج في الفكر العربي القديم :

وعن قصية المنهج في الفكر العربي القديم تحدث الدكتور محمد السيد وقال إن الغرابي هو أول من حاول تطبيق المنهج العلمي في الفكر العربي متأثراً في ذلك بالكارأرسطو ثم أخذ عنه - بعد ذلك - ابن سينا والغزالي وابن رشد ، ثم جاء الفيلسوف الكندي الذي خالف تعاليم أرسطو في أصله هذا المنهج ، إن الكندي جعل من الرياضيات المقدمة الأولى لتعلم العلوم ، وهو عمل عكس ما قاله به أرسطو - فالرياضيات أولاً ثم يأتي تعلم الحكمة ، وقد قسم الكندي العلوم إلى علوم دينية وعلوم تجريبية وعلوم نظرية . ثم في حديث شيق وممتع تحدث الدكتور محمد السيد عن كيفية إثبات الكندي لوجود الله ووجود البحث عن طريق الرياضيات

جلسة الأصالة والمعاصرة :

في جلسة « الأصالة والمعاصرة » تحدث الدكتور محمود متولى عن الغشرب الحضاري في الوطن العربي ، والدكتور أبو الزيد المعصي عن الفكر العربي ومناهج التعليم ، والدكتور محسوط عزام عن العلمانية والتراث ، والدكتور أبو الفتوح عبد الحميد عن التراث في ضوء المناهج الحديثة والاستاذ حسن خضسر عن امتكاسات الصلح مع إسرائيل على الفكر التربوي والتعليم في مصر ، كما تحدث الدكتور مجدى يوسف عن الجامعة البحثية .

● احتفال عالمي بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده حسين (١٩٨٩) م تحت رعاية السيد / رئيس الجمهورية .

الجامعة البحثية واستقلالية البحث العلمي في الوطن العربي :

وهن فكرة الجامعة البحثية قال الدكتور مجدي يوسف ، انها لا يقصد بها تكرار النماذج الحالية الموروثة صواب في المراكز البحثية القومية أو الأكاديميات العلمية القائمة أو اقسام البحوث في الجامعات ، لأن الطابع العام للمهمين على هذه المنشآت هو :

(أ) افتقاره الى أرضية معرفية واضحة أو فلسفية بمعنى فلسفة العلم .

(ب) اقتصار اغلب هذه البحوث على استخدام الوسائل الاجرائية المستعملة أو التي تعتبر امتدادا لتنتائج البحوث الوضعية في الغرب ، وما يترتب على ذلك من عدم تحقيق استقلالية البحث العلمي في الوطن العربي ومن ثم عدم تلبية لمطالب التطوير المجتمعي في كل أقطار العالم العربي ، ذلك أن هذا التطوير إن لم ينبع من القدرة الذاتية على إيجاد الحلول الابداعية للمشاكل المطروحة خلال علاقاتها بالكلية الاجتماعية الثقافية والاقتصادية الراهنة (وهذا ما نقصد به الأرضية المجتمعية العربية) فلن يكون إلا جهداً ضائعاً لا سيما وأن صعوبة الحياة وصعوبة تحقيق المخططات المادية لحياة الباحث لا تسير له التوفر التام على بحثه ، ومن ثم استهاله لأقصر الطرق لتقديم نتاجه بصورة شكلية لا تحقق قدرته الحقيقية على التحصيل .

ولا يكفي أن يصبح الباحث في هذه الجامعة أخصائياً مهتماً بالتصرف على الكلية المجتمعية التي ينتمي اليها وعلاوة تخصصه الدقيق هذه الكليات ، أو عبارة أخرى لا يكفي أن يدرئ معرفياً أن تخصصه الدقيق ليس سوى نشاط مجتمعي في شكل متخصص ، وإنما لابد وأن يكون نشاطه البحثي جامعاً مع زملائه من المتخصصين في كافة فروع العلوم الانسانية والطبيعية على

هذه الأرضية المجتمعية المشتركة ، أي بعبارة أخرى ، على هذه الجامعة البحثية أن تحقق مبدأ تداخل العلوم - وهو موجود بالفعل في بعض المعاهد الغربية - عليها أن تعيد صياغة هذا المبدأ من خلال ربط هذا التداخل بين كافة العلوم الانسانية والطبيعية بالأرضية العربية المجتمعية المشتركة التي تفتق عليها هذه الأبحاث المتداخلة ، وهنا يكمن الفارق بين هذا النموذج البحثي ونموذج تداخل العلوم المتواجد في بعض المعاهد البحثية العربية .

العلمانية والتراث واحتلال العقول والنفوس :

وتحت عنوان « العلمانية والتراث » قدم الدكتور غحفوظ عزراة بحسه ، فقال ان الاستعمار عندما جاء الى عالنا العربي في القرن التاسع عشر لم يكف باحتلال الأرض ولكن أراد ان يحتل العقول والنفوس أيضا ، وفرض علينا موضوع التفكير وحل مشكلات ليس لها وجود في البيئة التي نشأ فيها أصلا ، ومن هذه المشكلات « العلمانية » وهي أصلا تنسب الى العالم أو العلمانية على غير قياس ، وهي تعني أن تقوم الحياة على غير الدين ، وهي مشكلة ليست لها وجود لدينا أصلا ، انها مشكلة مستوردة ، وقد مرت بها أوروبا في مراحلها الأولى وتم فيها فصل الدين عن الدولة ولكن مع بعض التسامح ، ثم جاءت المرحلة الثانية في أوروبا وهي المرحلة المتطرفة وفيها ظهرت المادية الجدلية عند ماركس ولينين ، وكان من أهم الدوافع اليها في الغرب هو التقدم العلمي التجريبي الذي وتحرم على حرية الإنسان في البحث والتعليم والتأمل ، غير أن الاسس التي قامت عليها فكرة التعليم (العلماني) - ومن أهمها نظرية داروين في التطور - تكاد تكون خرافية - اننا نرى ان بعض علماء التطور وصفاها بأنها ليست نظرية بل انها لا تصل الى مجرد الفروض . المهم أنه في هاتين المرتحتين تم ابعاد الدين عن الحياة العامة والدولة . وللأسف فإنه لدينا أناس يحاولون نقل هذه الأفكار ونقل هذه العلمانية بصحة التحليلات - ومنهم الدكتور زكي نجيب محمود - الذي يركز دائما على العقل في حجرة والدين في حجرة أخرى - وللكمال نجد أن مثل هؤلاء يحاولون دائما التركيز على المساحات المظلمة في الفكر الاسلامي ، وإثارة مشكلات الطائفية ،

والزعم دائما بأن ميراث الالتزام بمبادئ الاسلام لم تكن الا في عهد النبوة والخلفاء الراشدين وقد حاول الباحث ان يوضح مفهومه للتراث ، فالتراث هو جلدور الأمة وأصوفا التي تنتمي اليها وضرب مثلا الطبيب الذي ياتي اليه المريض ، فيسأله عن صحته الحالية ، ولو استبعدنا التراث من حياتنا الحالية ، فانا سنكون قد تصرفنا تصرفا غير علمي ، وهؤلاء العلمانيون يقصدون بالتراث الاسلام نفسه ، مع أن الاسلام يختلف في مفهومه عن التراث ، فالتراث هو مجهود المفكرين حول الاسلام ، أما الاسلام فهو عقيدة ومنهاج يصلح لكل زمان ومكان .

ثم تساءل د. غحفوظ عزراة : ماذا يريد العلمانيون عندما يتحدثون عن التجديد والحداثة والتطوير ؟ هل يقصدون التجديد من داخل الاسلام كمسلمين ، أم يقصدون التغيير ؟ فان كانوا يقصدون التغيير فإن ذلك ليس تطورا وإنما تحريف للاسلام . اما اذا كانوا يريدون التطوير فعلا من داخل الاسلام كمسلمين ، فهذا يحمدهم ولكننا نقول ان التغيير لا يكون في الاسلام نفسه ، وإنما في مفهوم التراث بحيث ننظر منه مالا يصلح لنا ، ونبني على الصالح بحيث نستفيد منه ونطوره ، ولذلك نرى بعض حاضري الأمة ينامحوا : فيكون ذلك اسبا لحياة مستقبلية متميزة ، وهناك ثلاثة خيارات :

- ١ - إما التطوير الذي يعنى التغيير وهذا يسمى تحريفا . وعلى اصحاب هذا الخيار أن يعلموا أنهم لا يقبلون التراث ولا الاسلام .
- ٢ - وإما التطوير من داخل الاسلام نفسه وفي هذه الحالة فنحن معهم ونقبل ونتناقش ما يقولونه .
- ٣ - وإما الحياد .. وهو في غير صالحنا .

الصلح مع اسرائيل وأثره على الفكر التربوي والتعليم في مصر :

وعن انكسارات الصلح مع اسرائيل على الفكر التربوي والتعليم في مصر كان بحث الأستاذ عمن خضر المدرس المساعد بترية عين شمس ؛ وعري الباحث أن التعليم في مصر لم يكن مثلاً من هؤلاء يحاولون دائما السانعة التي حدثت في حقبة السبعينيات والتي أفرزت فيها أفرزت - الصلح مع

إسرائيل والدراسة تكشف عن ملامح التأثير التي حدثت في مجال التعليم المصري بعد توقيع معاهدة الصلح مع إسرائيل من خلال رصد موقع الاتجاه القومي العربي في التعليم وسط مناخ التراجع القومي في تلك الفترة، وذلك عن طريق تحليل الوثائق التعليمية الرسمية، وتتبع السياسات التعليمية، وتحليل القرارات الدراسية للكشف عن ملامح التأثير الحقيقي ومعرفة التغيير الذي طرأ على مسألة الانتباه القومي العربي في مصر، وهويته القومية العربية. وفي نهاية البحث نجى عن النتيجة الهامة وهي أن المتنازع السياسي المهيمن على مصر بعد كامب ديفيد وتحت القيادة السياسية عن دور مصر القومي في محيطها العربي قد ترك بصماته على التعليم المصري في تلك الفترة: ففكر سياسة ومحتوى تعليمياً، وهو ما يمثل نوعاً من الازمة القاسية التي مرت بها هوية مصر في تلك الفترة من تاريخها.

الأسئلة الشعرية وعروض فرقة ملوى للفنون الشعبية :

في مساء الأحد ٢٧/ ٣ كانت الأسئلة الشعرية التي أعدت في إطار مهرجان طه حسين الثالث عشر والتي تخللها بعض عروض فرقة ملوى للفنون الشعبية، شارك في هذه الأسئلة عدد من شعراء مصر والعالم العربي نذكرهم بحسب الترتيب الذي تقدموا به : أحمد سويلم (قصيدتين) - أحمد عفيفي (قصيدة ساهي) - أحمد فضل شبلول (قصيدة : بين هرين يمشي) - اسماعيل عقاب (هي والبحر) - حامد نقادي (حدث في فريق) - قصائد من الشعر الفرنسي المترجم . لقاء الدكتور هيام أبو الحسين - حجاج الباي (قصيدة في حب مصر بالعامية) - قصائد من الشعر اليوناني للشاعرة عائشة ترمجة د. جمال الدين سيد أحمد - وحيدة أبو النصر (قصيدة رحلة قلب) - زينب أبو النجا - الشاعر عبد الحميد الكروش (قصيدة يا مروج القلب) - عبد المليم القباني (والوطن أيضا غبة) - عبد المنعم الانصاري (وقفة بالكوش - الى عمود حسن اسماعيل) - عسران احمد (إلى طه حسين) - ماجد السمرائي الذي ألقي قصيدة لبند شاكرا السياب - كريمة زكي مبارك (نعم يا حبيبى) - د. محمد عامر (صديق القرية) - محمد براهيم (ورق) - مديحة أبو زيد (الموت والعذاب) - محمود ممتاز الموارى (الجنين السلى لا يموت - الى

المحاصرين في المخيمات) - يسرى العزب (قصيدة بالعامية : تحقيق التحقيق في شرح مقدمة ديوان حرب العليق) .

الفكر اللغوي والمتاهج الحديثة وضروة توثيق المادة اللغوية :

واستكمالا للموضوع الرئيسى الذى دار حوله مهرجان طه حسين الثالث عشر « الفكر العربى بين الاصالة والمعاصرة » كانت جلسة صباح الاثنين ٣٠/٣ التى رأسها الدكتور احمد طاهر حسنين والتي تحدث فيها عن الفكر اللغوي والمتاهج الحديثة وهو يرى أنه ليس من الأمر السهل أن تقوم بتحديد كلمة « متاهج » .. وماذا تعنى ؟ وهل أى مستوى ا وهل المتج في القديم أو في الحديث ... الخ ومع ذلك فهو يرى أنه قد تنقح جميعا على أن « المتاهج » ما هو الا طريقة في التناول أو في البحث، ومن هنا تتحدد أنواع المتاهج والتي منها : المتج الوصفى - المتج التاريخى - المتج التربوي - المتج المقارن - المتج التقابلي . ويرى الباحث أن المتج التربوي قد اصطلح عليه في التراث القديم وهو متج توثيقي - تطبيقي يستفيد من المتاهج الأخرى . ثم تحدث بعد ذلك عن الاصوات اللغوية أو اصوات اللغة وإن المحدثين لم يأتوا بأروى مما أتى به القدماء وخاصة فيما يتعلق بالدراسات الصوتية ، كما تحدث عن ضرورة توثيق المادة اللغوية وعن اخلاقيات الفكر اللغوي القديم والاعتراف بمكانة العلم واحترام استاذيتهم ، هذا الاحترام الذى خلق التواصل بين الأجيال القديمة .

حديث الأرقام واقتحام المستقبل وتحدى الشعوب الإسلامية :

وفي حديث الأرقام تحدث الاستاذ عفيف غزام (وهو يتخلف عن الدكتور عفيف غزام السلى تحدث من قبل عن العلمانية والتراث) تحدث عن العالم الاسلامى وتحديات المستقبل ، فقال : اننا لا نستطيع أن نتحدث عن المستقبل بمعزل عن تحديات الحاضر واستخدام الموارد في العالم الاسلامى ، هذا الاستخدام يعطى صورة للباحث عن مستقبل العالم الاسلامى وتحدياته ، ثم يضيف اننى لا أستطيع أن أتحدث عن كل الموارد بالتفصيل ، ولكن سأعطى تلخيصا من هذه الاستخدامات ، فأجالى السكان في

العالم كله عام ١٩٨٤ بلغ ٤٧٨٠ مليون نسمة منها ١١٥٨ مليون نسمة في العالم الاسلامى (أى بنسبة ٢٤ ٪) يعيشون في دول اسلامية ودول غير اسلامية . ومن المعروف أن الله قد حيا الدول الاسلامية بموارد طبيعية غنية في مقدمتها البترول والغاز الطبيعى ، ويوجد البترول في ١٩ دولة اسلامية يبلغ عدد سكانها ٤٤٤ مليون نسمة ويبلغ اجمالي انتاجها السنوى ١٩٣ ، ٠٨٤ ، ٦٧٩ دولار ويبلغ متوسط نصيب الفرد فيها ١٥٣٠ دولارا سنويا ، غير أن هذا المتوسط يبلغ في دولة مثل دولة الامارات العربية المتحدة ٢٢ ، ٣٠٠ دولارا سنويا ، وفي اندونيسيا ٥٢٠ دولارا فقط ، أما في الدول الاسلامية غير المنتجة للبترول وتبلغ ٣٠ دولة يبلغ اجمالي عدد سكانها ٧١٤ مليون نسمة ، فجأى اجمالي الانتاج السنوى يسونى يحصل إلى ٤٠٠ ، ٤٠٠ ، ١٧٠ دولار ، ويبلغ متوسط الدخل السنوى للفرد فيها ٣٨٨ دولار سنويا يحصل إلى ١٧١٠ دولار في الأردن وينخفض إلى ١٣٠ دولارا في بنجلاديش .

وهذه الأرقام توضح الفارق الكبير (في عام ١٩٨٤) بين مجموعتين من الدول ، مجموعة الأغنياء ومجموعة الفقراء ، حيث يصل الفارق إلى الضعف حوالى ٢٠٠ مرة في الامارات إذا قمنا بمقارنته بدخل الفرد السنوى في بنجلاديش ، مع ملاحظة الفارق الكبير في عدد السكان .

غير أن كل هذا الدخل والائلاف لم يجر شيئا واحدا من أرض المسلمين للمنتفعة على مدى السنوات السابقة ، والحقيقة القاسية أن هذه الأموال توضع كودائع في البنوك الأجنبية مما يؤدى الى تدعيم النظم الأجنبية التي لديها هذه البنوك . كما يلاحظ أن ما أتفق على السلاح في الدول الاسلامية أضعاف أضعاف ما أتفق على التنمية ، كما أن الوضع الحالي للعلم في العالم الاسلامى يصل الى مستوى مقبول ، وهذا التباين يضعنا أمام صورة غير مشرقة للعلم الاسلامى ، فهل يمكن إذن أن نتنعم المستقبل وتحدى العالم ؟ وفي رأى الباحث انه يمكن على الرغم مما قيل سابقا ؟ ذلك ان ارادة الشعوب هي الأقوى وإن التطوير والتحدى ليس فقط مسؤولية الحاكم ، ولكن أصبحت المسؤولية ، مسؤولية الشعوب نفسها ، والأمل في البنوك الاسلامية والمؤسسات الاسلامية والمدارس الاسلامية كبير ، وهي من صنع الشعوب وليس من

صنع الحكام . إذن التحدي الآن هو محدى الشعوب ، ومن ثم فانتا في ثقة من مستقبلنا (ان الله لا يخسر ما يقوم حتى يخسروا ما بأنفسهم . . صدق الله العظيم) كما أن الأمل يتمثل في قيام كتلة اقتصادية واحدة في العالم الاسلامي ، تحقق التكامل الحقيقي لموارد العالم الاسلامي ، وتوجه هذه الموارد الى تنمية حقيقية توفر الطعام وتحرم العالم الاسلامي من التبعية الاقتصادية للدول الكبرى .

ابن سينا والمنهج الاستقرائي :

وعن المنطق الاستقرائي عند ابن سينا الذي امتد تأثيره في أوروبا حتى عصر النهضة تحدث د . محمد عزيز نظفى فقال إننا نستهدف من عرض النسق المنطقي للرئيس ابن سينا هو كشف نبع فياض من نشاطات الفكر والحضارة والعقيدة واللغة والتي سجلت صفحات جميلة مزدهرة من تاريخ الأمة الاسلامية وشعرها العربية والأعجمية ، فقد شاع الاعتقاد بين الدارسين بأن المنطق الارسطي انتقل الى غيره باعتباره ارسطو قد اسس علم المنطق وأنه قد وضع كل قواعده ، ولكن لا ننكر دور غيره في تطوير المنطق ومباحته من خلال مصنفات ابن سينا سواء في الاشارات أو التبيينات أو منطق المشركين ، لقد ذكر ابن سينا عبارات وصفحات عن الاستقرار تجاوز بها استقرار ارسطو التام ، انه يلمحكر الاستقرار الناقص أو الجزئي فيقول « الاستقرار هو حكم على كل لوجيد ذلك الحكم في جزئيات ذلك الكلي . . إما كلها وإما أكثرها . . » وبهذا يكون ابن سينا يحق مؤسساً للمنهج الاستقرائي بالفهم للمعاصر وقبل فرنسيس بيكون بمئات السنين .

نظرة المحاكاة في اللغة العربية بين

مناهج التراث والمناهج الحديثة :

أما الدكتور محمد العيد فقد جاء بحثه عن نظرية المحاكاة في الفكر اللغوي بين مناهج التراث والمناهج الحديثة مع دراسة تطبيقية على الالفاظ المحاكية في اللغة العربية ، وقد انقسم البحث الى جزئين أساسيين الأول وهو مدخل نظري عرض فيه الباحث لدراسة ظاهرة المحاكاة في التراث اللغوي العربي بالتركيز على جهود عالم اللغة المعروف ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) والثاني عبارة عن دراسة تطبيقية على الالفاظ المحاكاة في اللغة العربية من خلال أكبر المعاجم العربية وأوسعها مادة وهو معجم ولسان.

العرب ؟ لاين منظور . وقد انتهى البحث الى عدة ملحوظات ونتائج من أهمها :

١ - علم صدق النظرية التي تزعم أن الالفاظ اللغوية قد نشأت عن طريق المحاكاة الطبيعية المختلفة ، وذلك لقلة عدد الكلمات التي تتضح فيها المحاكاة

٢ - الاشتراك في محاكاة أصوات انسانية وحيوانية وطبيعية في نفس الوقت .

٣ - ليست جميع الالفاظ المحاكية سواء في درجة للمحاكاة ، ولكن قد تكون المحاكاة خارجية وقد تظهر وتزول في كلمات معينة .

٤ - أن بعض الأصوات تتمتع بسمات دلالية خاصة ، ويبدو ذلك في بعض الأصوات اللغوية بشكل ملحوظ مثل السين والشين والصاد والهاء وغيرها .

٥ - إن بعض الالفاظ المحاكية تفقد قدرتها على المحاكاة من فترة الى أخرى ، بل قد تتعرض هذه الالفاظ للتطور والتغير .

٦ - إن اللغة العربية تشترك مع الكثير من اللغات الحية في مقابلة الكلمات ذات المعاني المتقاربة بأصوات واحدة ، مما قد يرجع تنمى بعض الالفاظ بدلالات عامة أيها وقعت من الكلمة ومهما اختلفت اللغة .

عرض لكتاب الوسطة العربية :

أما الأستاذ أحمد جويل فقد قام بعرض كتاب الوسطة العربية وتطبيقها للدكتور عبد الحميد ابراهيم ، وقد تعرض لما جاء بأحدى مقالات د . زكي نجيب عمود عن هذا الكتاب - بجريدة الأهرام - وقد خالف الباحث آراء د . زكي نجيب في الكتاب الذي قام بعرضه .

الدلالات الخفية والسعادة

الفعلية :

وقد قام الشاعر محمد عفيفي مطر بالتعليق بشكل عام على كل ما قيل وتساءل : ماهي الدلالات الخفية وزاء تريد (التراث - الأصالة - المعاصرة) كل جيل وفي كل الأبحاث المتصلة ؟ إن البعد الأول لطرح نفسية التراث - كان وما زال - هو البحث عن إثبات جذارة إننا بشر نستطيع أن نفكر كما يفكر الآخرون . وما هي جلوى قولنا إننا سينا فلانا أو علانا في اكتشاف هذا الموضوع أو ذاك ؟ إن علينا أن نتجاوز ذلك كله وأن ننظر في موضوعات غير مستهلكة ومثيرة للفكر والحيال .

ويبدو أن الدكتور هيام ألجوسيان كان لها رأى خالف تماماً فقد قالت : أعبر عن معاذن الفعلية لما دار هذه الجلسة ، فالتراث بحر كبير وشاسع ، وعلى أساتذتنا أن يقولوا لنا من أين نبدأ بالتراث ؟

التوصيات الختامية للمهرجان طه

حسين الثالث عشر :

وعم اسدال الستار على كل وقائع مهرجان طه حسين الثالث عشر في تلك الأيام الثلاثة الحافلة بالابحاث والدراسات والأشغال ، قام الأستاذ الدكتور عفيفي طه بإلقاء توصيات المهرجان .

١ - يوصي المهرجان بإقامة احتفال عالمي يديع اليه كبار المفكرين في العالم إحياءاً للذكرى المشوية ليلاد طه حسين (١٨٩٩) تحت رعاية السيد / رئيس الجمهورية .

٢ - تحديد موعد سنوي - مع العيد القومي لمحافظة المنيا - لإقامة مهرجان طه حسين . وذلك انطلاقاً من التحام الجامعة بالمجتمع .

٣ - يوصي المهرجان بتأسيس مركز لتحقيق تراث صعيد مصر على أن تساهم جامعة المنيا بالدعم المادي والاشراف العلمي على هذا المشروع .

٤ - دعوة الثقافة العربية المعاصرة الى تبني فكرة انتقاء العناصر الثابتة واستبعاد العناصر التي تشكل انحرافاً للعناصر العربية دون اللجوء مع أي فكر آخر وترسيخ هذا المفهوم من خلال الأبحاث الأكاديمية .

٥ - تغيير المفاهيم المتعلقة بالعملية التعليمية وأعداد المعلم إعداداً جيداً .

٥ - توجيه اهتمامات المؤسسات العلمية بترجمة الأبحاث المتميزة من العربية الى اللغات الأخرى ، والعكس ، مع التركيز على أعمال المستشرقين المتصلة بالعربية والاسلام .

٧ - متشادة المفكرين والعلماء والمبدعين بتشجيع الفكر الذي يقاوم التخاذل والتراجع ويساعد على تنمية الشخصية العربية المسلمة واستعادة مكانها اللائق .

٨ - تشكيل لجنة لمشابعة تنفيذ هذه التوصيات على ان تقدم في المهرجان القادم تقريراً بما تم تنفيذه ، والأسباب التي دعت الى عدم تنفيذ ما لم يتم منها



عرض : محمود قاسم

الأدب والموسيقى والرحيل

على الصفحات التالية نقدم نموذجين أحيين يتمتعان بشهرة كبيرة في كافة أنحاء العالم لكن شهرتهما كانت على أسس متضاربة أحدهما كاتب جاد له أهميته أما الثاني فقد استفاد من ظاهرة معينة فجري ، وراء أصحابها واستلهم منهم شهرته .
كما أن طفولة الكاتبين قد أثرت على حياتهم فيما بعد . فقد ولد كل منهما في أسرة تحب الموسيقى . كما قام كل منهما بالاستفادة كثيرا من الرحيل خارج بلادهما . . أمهما الانجليزي أنتوني بيرجيس والأمريكي ويليام ستايرون .

والتعليمة التلفزيونية . إنه عميد أدباء الأدب الإنجليزي المعاصر ..

تتوالى أعماله الواحد تلو الآخر . يسافر كثيراً هنا وهناك ولا يكف عن الحركة . يتحدث ويكتب بطلاقة ست لغات إلا أنه انجليزي من راسه إلى أخمص قدميه . وإذا كانت اللغة الانجليزية حسياً يقول « صعبة جداً في كتابتها » إلا أنها وسيلته الأولى في التعبير خاصة بالنسبة لرواياته التي يصفها بأفضل النوان الكتابة حتى الآن ..

ولد بيرجيس في عام ١٩١٧ في أسرة تشتمس بالتعصب الديني . التحق بجامعة مانشستر بعد أن ترك المدرسة الكاثوليكية . وكان يتمنى في أول الأمر أن يصبح عازفاً لأنه قرّر أن يهجر عالم الموسيقى إلى الأدب . وقد ساعدته موهبته الأدبية أن يقدم بإلقاء المحاضرات والشوات الأدبية في الجيش أياً من تجنيده وترك بلاده لأول مرة عام ١٩٤٢ متوجهاً إلى جبل طارق ثم أوروبا وهناك اختلط بهام يختلف حسب اعتاده . وولى بشراً آخرين لا يتكلمون لغة يفهمها . وفي عام ١٩٥٤

وقال بيرجيس أيضاً في نفس الحديث أن المسيح كان بشراً مثل الآخرين .. وأنه أراد بهله الرواية أن يصنع عملاً روائياً ضيقاً على فرار « كرفاديس » مؤكداً أنه كما توجد ملكة خاصة بالمؤمنين فإن للكفرة ملكتهم وهي دائماً ملكة الشياطين الذين وقتلوا عقبة ضد انتشار المسيحية . ويجب أن تدخل هذه المملكة لتصرف كيف تسمع ومن هم ملوكها .

وفي نفس الحديث قال بيرجيس : « أنا نصف إيرلندي ، أصل جواز سفر انجليزي يقول إنني كاثوليكي من يوركشاير . كان التعليم العالي ممنوعاً عنا حتى عام ١٩٢٩ . صلب أبي عازفاً للبيانو ثم نادلاً في بار . أما أمي فقد كانت راقصة . إذن فمن أكون سوى رجلاً يبحث عن تسليّة الناس » .

يسمونه الآلة الكتابة المتنقلة . يكتب في كل مكان . وعارس أكثر من نوع من الكتابة . من الرواية إلى القصيدة والسيناريو السينمائي والمسرحية .

● عالم أنتوني بيرجيس

كتاب الرواية .. سيدخلون جهنم

غريب أمر ذلك الكاتب الانجليزي الذي أقام ملكة للكفرة .. بعد أن أقام صرحاً كبيراً للسيد المسيح في روايته الناصرة .. . لقد عاد أنتوني بيرجيس إلى قارته في الشهر الأخيرة من روايته « ملكة الكفرة » التي أثارت العديد من التساؤلات منها تأكيد أن السيد المسيح عليه السلام لم يتم صلبه كما يعتقد وذلك مثلاً قال في حديثه لمجلة جوردى فرانس في الثامن من ديسمبر الماضي : « لقد قال راوي روايتي هذا . فليس لدينا أي برهان أن المسيح قد مات على الصليب . كان يمكنه أن يستمر حياً في توملاته . لقد كان تجاراً ثم بلا مهمة ، أما الحياة التي عاشها فقد اهتمت القوة والمقاومة الطبيعية للثيرة للدهشة . وإنه بذلك تمكن من قلوب المؤمنين به في وسط الهواء .. »

سافر إلى ماليزيا حيث التحق بأحدى الوظائف التي وفرت له الوقت كي يمارس الكتابة وقد أصيب عام ١٩٥٩ بمرض اضطره إلى العودة لوطنه . وقال الأطباء أنه لن يعيش أكثر من عام . ولذا عزم أنتوني أن يترك زوجته ثروة لكتبت في أقل من عام خمس روايات لكن القدر لم يوافقه ميتة . ولما جاء له امرأته . فنزوح من امرأة ايطالية هاجر معها إلى مالطا . ثم ظل ينتقل فيما بعد بين البلاد حتى استقر أخيراً في سموت كارسلو واختارها لنفسه مكتفى : « بعد لفتي شرطاً أساسياً للكتاب وأنا سعيد دوما حين أجسد نفسي هناك حيث لا أسمع الكثيرين من الناس يتحدثون بالانجليزية التي اعتقدتها فبدت كأنني بترت لساني في الوقت الذي أجد أنه الزاماً صلي أن أكتب بلغة وطني » .

وقد جعلت روايته « البرتقالة الآلية » الشهرة الراسمة خاصة بعد نجاحها كفيلم سينمائي أخرجه ستانلي كيوبريك عام ١٩٧٢ . وقد اتبع فيها أسلوباً أقرب إلى ما كان يفعله مواطنه الدرس مكسلي في رواياته . فهو يدخل فقرات طويلة لها علاقة صحيحة بالعمل الأساسي بعدة لغات أخرى خاصة اللغة الروسية .. وتتمى هذه الرواية إلى أدب الخيال السياسي الذي قدم فيه بيرجيس أربعة كتب يقول أنه من المعتاد أن تشاهد صور ضحايا الجرائم في الصحف بعد أن يتم ارتكاب الجرائم . لكننا لم نر أبداً صوراً تبين لنا الجرمية أثناء وقوعها . لذا فإنّه يصور بالتفاصيل كيف حاولت مجموعة من الجنود اختطاف فتاة جميلة . لكن عصابة اليكس تنفذ الفتاة من

برائن الجنود كي يثأروا منها بكل وحشية وقسوة هذه الصعبة إلى ممارسة كافة ألوان السادية أثناء ممارستها للسلوك الاجرامى . فهي تحتفظ رجلا غمورا ومعه زوجته فيضربونه بشدة ويقتصبون زوجته أمام عينيه بوحشية لا نظير لها عما يصيب الزوج بالشلل حول ما رأى امرأته تموت أثناء اختصابها .

هذه كلها أشياء ناجمة عن استعمال الآليات في داخلنا فقد تحول علنا إلى كتلة حية من العنف والدماء حيث نرى في النصف الثالث من الرواية عملية هبيل مخ لايكس في إحدى المصحفات يتحول إلى أفرها الجرم المخوش إلى انسان ذليل غرور مطيع . إذ ضربه انسان انحن ليقبل حذاه وعندما اختبروا قابليته للجنس قدموا له فتاة هاربة سافرة قبيحة وقد أثارت هذه التجربة الرأى العام . فطالبه بإجراء عملية هبيل مخ لايكس ليعود مرة أخرى إلى سجيته . فمنع في مجتمع ملوؤ بالذئاب التي عليها مواجهة بعضهم كي يلقى الأذى في النهاية .

ورغم أن بيرجيس يؤكد على العنف في أغلب رواياته . إلا أنه يرى أنه لا علاج لمجتمعنا المعاصر سوى بالعودة إلى الدين . ولذا فقد قدم روايته « يسوع الناصري » عام ١٩٧٧ كي يؤكد أن حياة السيد المسيح تشكل صدى لأساسة ودرسا للتخلص . ومعاناة نفسية للتلاميذ . فلذلك انسان كلماته وسماته وهو يرى أن المسيح رجل مثلنا يبتلى من عللنا رجل كانت له معجزاته الصغيرة التي لا تتوقف كإحياء الموتى وحل المشاكل . ولكن كانت له معجزة كبيرة واحدة هي التي جعلت منه رسولاً

وجعلتنا نؤمن به . هي أنه استطاع أن يكون منا وأكبر منا . استطاع أن يكون المسيح الذي نعرفه جميعا .

وفي عام ١٩٧٨ نشر بيرجيس رواية أخرى بالغة الأهمية تحمل اسم ١٩٨٤ - ١٩٨٥ ، يعود فيها إلى أدب الخيال السياسى . ومن عنوان الرواية نرى أن بيرجيس يحاول أن يفرض نفس العالم الذى سبق إليه مواطنه الانجليزى جورج اورويل . لكن الشخصيات هنا تختلف فنحن أمام ديكتاتور عصرى يدعى ييف ، وهو يعيش في عصر ملك يدعى شارل الثالث وهناك ملكة تسمى « ملكة العمال » تزعمها ييف العامل الذى يسعى للاستيلاء على الحكم كي يصفو بنفسه كل القوانين التي تحصل القوضى والاختصامات تسود شوارع المدينة ويقعد ييف زوجته بعد أن أصيبت في حريق بإحدى المستشفيات . كان عمال المطاوعة في أجازة حين احترقت زوجته . هذه التجربة تلغص الشباب أن ينضم إلى مجموعة من الشباب المتشربين الذين يعيشون على هامش المجتمع العيشى ويمارسون الاختصامات والقتل . ويسلون اللعناء ويقضون أوقاتهم في تعلم لغات غريبة لا تنتمى إلى مجتمعهم .

وفي منتصف عام ١٩٨١ نشر بيرجيس رواية جديدة حول العنف الذى يجتاح العالم وأطلق عليها اسم « قسوى السلام » أو كتاب الضرب العشريين حيث يتناول سبعين عاما كاملة من القرن العشرين مؤكدا على مظاهر العنف داخله وقد نشرت مجلة الاكسبريس حديثا طويلا مع الكاتب - ٢٥ سبتمبر ١٩٨١ - سنود منه بعض

المقاطع لإلقاء الاضواء على فكر بيرجيس حول العنف والارهاب الدولى فهو يقول : وحاولت في أول الأمر أن أعطي صورة حول العالم الذى أراه . منذ سنوات ميلادى عام ١٩١٧ وحتى الآن أفكر جديا في أن هذا الكتاب يبيع جيدا في الولايات المتحدة لأنه طويل جدا فالأمريكيون لا يحبون أن يشتروا كتابا يمكنهم قسراته في جلسة واحدة . مثل أعمال فرانسواز ساجان . انهم يشعرون بالغلبة إذا ما اشتروا شيئا ليس حل واهم . ففى مسألتهم نجد دائما الكتاب السميك الثقيل الذى تضغطه على دولايك ويمكنك أن تحفظ به كي تقرأه يوما . هذا الامر يضمن نجاح الكتاب بينما أنا لا أعلق أية أهمية حول هذا الموضوع . .

ويقول إن هذه الرواية قد استقبلت جيدا في المملكة المتحدة . لكن يشيء من الجفر لأنه يتصور أن القارىء الانجليزى له مفهوم خاص حول العمل . ويختلف هذا حول عمله في أيرلندا أو فرنسا أو أى بلد آخر . ومن بطل روايته تومى يقول : « إنه شاذ جنسيا وكاثوليكي » .

ويتضارب هذا الموقف الدينى المتشدد داخله مع سلوكه الحسى . فالمكتسبة ترفض شذوذه . وعليه فإنه يلزم وجود آليتين وقتيتين . أحدهما للجنس والاخر للمكتسبة التى يطلب منه أن يتخلص من كل شروء . فهو أب أسرة كأنه جرم ليست له وظيفة سوى أن يؤلف روايات شمية ويشمر تومى بالتمزق تجاه هاتين القوتين فيرفض أن يتخبط بالعالم . يشترك معه البابا كاركرو في حل مشكلته . يقول : « لى أفسى أننى انسان غير موجود . فانا لم أصبح شاذاً

باختياري . وتسمى يؤمن بحرية الاختيار وعندما يختار فإننا نقبل الأحسن فيجب أن يظل الشر خارجا . يقول له البابا « الانسان حر فيها بفعل لأنه كائن طيب » .

يلتقى تومى بالبابا كاركرو مرة ثانية عام ١٩١٨ الذى يجبره أن الحرب قد انتهت لكن الحرب ليست سوى وسيلة للتعبير عن صفات رائدة داخل الانسان . مثل الشجاعة وروح الضحية والاتحاد وحب الزلاء . وإن تطرح مثل هذا السؤال : « هل يجب اختيار الشر مثل ذلك الذى تقع تحت طائلته كي يمكن تحقيق نتائج مرضية ؟ » هل يجب أن نضع قيام حرب جديدة . وتكون الاجابة البديهية هي الرفض فكاركرو يرى أن ضرر الحرب أكثر من خيرها . .

ويقول بيرجيس أن كاركرو كوميثان هو نفسه البابا ويوتا الثامن . وهذا الرجل بالنسبة لي هو أكثر الرجال خطورة في القرن العشرين . كانت هناك تية في تنصيه قديسا . وعندما كتبت أقوم بروما كتبت مقالا عدت فيه مجموعة من الوقائع ضده . وقد أشار الفاتيكان أن هذه المقالات يجب أن توضع في ملف الشيطان .

أما عن روايته الأخيرة فيقول : « تحت شمس الشيطان » يشمر الروائيون بانهم في عقر دارهم لذا لن يدخل الروائيون الجنة أبدا بل سوف يدخلون نار السمير لأنها يبتهم حيث الشيران الأبدية تجعل أكثر إشدا من وجوهه في الجنة الموعودة . .

ويتم اتسول بيرجيس بموسيقى اللغة التي يكتب بها . ويرى أن البيت الروائى هو عماد العمل نفسه ويتقسم صله إلى قسمين : العام

ينفذ نفسه من العدم . والوجود بالنسبة له ذو مفهوم برجماني لغضي . فعليه أن يأخذ حقه من متع الحياة التي ستنهي يوماً ما بالنسبة له . فرغم إيمانه أن الموت قريب من حق الإنسان في كل لحظة . إلا أن على المرء أن يحقق لنفسه المكاسب المتوالية كي يهرب بصفة مؤثمة من العدم المستظر .



لذا فقد التحق ويليام بالبحرية الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعد انتهاء الحرب درس في الجامعة وأثناء دراسته درس للعمل كأحدى دول النشر في نيويورك. بدأت علاقته بالكتابة سرية «سوسر بلانكت» التي نشرها عام 1961. وقبل أن إحدى أفضل الروايات الأمريكية التي كتبت في أعقاب الحرب. في العام التالي قدم ويليام الثانية «سيرة قلب» من روايات المصالح عام 1966، واعتزلت نانت تيرنر. 1967 والتي فازت في نفس العام بجائزة بوليتزر. 1969 من قبل «حقيق صول» 1994. احتفل ويليام في الولايات المتحدة حيث بيع منها مليون نسخة والقطعة النسيان في ليم من أخرج آلان باكوا وبطولة ميريل ستريب.

في روايته «مسيرة الليل»
 نرى الكائن مائكس الذي يكره
 ان يتحول من كيان انساني مستقل
 الى رقم في قائمة طويلة مزعومة
 بالارقام . ليتحدى سلطة قائد
 السفينة التي يعمل بها ويخبر
 الجميع انه قد وهى نفسه
 وحقيقته . فيعثر اليه الآخرون
 على انه حيول .

أما شخصية كنسول قنچ في روايته «حاجز الشعلات» فهي امتداد للكابتن مانيكس وهو إنسان بحث عن تعميق ذاته كم

الصفحات الكثيرة استقينا
هذا المقال من الكاتب الذي
أصبح نجما بعد أن أثر مغازلة
اليهود كي تصيبه نجومية لم
يتمتع بها أي واحد من
أقرانه.

بشمي مستا يرون الى
مجموعة كتاب الجنبوب
الامريكي اللعين يتجزوا
بمراة في ظلم الشديد بالية هذه
بمراة التي تاهل مغلفة ستوات
طويلة . تشهد صراعات
عصرية متعقدة وحروبا أهلية
دامية ومن أشهر كتاب هذه
البينة ويليام فوكير وجيمس
ويلسون وماركينز السويل
وكارولون سوليفان وهم في
طليعة كتاب الولايات المتحدة
فيهما . ففي مدينة نيويورك
بولاية فرجينيا ولد ستانبرون
في ١٩٢٥ : وكان ابن
مهناس ابن موسيقى تعرف
على البيان . كان كل منها
يحب الموسيقى والكتب خاصة
اما التي تقضي أغلب لوقاتها
في القراءة . كانت مرسله
جدا وتكتب ابنها الوحيد . لها
شعرت بالفرغ والتألمد الى
في اول الأمر قرأت
كتب الأطفال حين أرادت ان
أواجه الحياة قمرت السفر
والتعشيش من الكتب
الأكاديمية .

الطبيعى الذى يعيش فيه ،
والعالم التحقاق الذى يعيشه
كل إنسان منا خصوصا بنفسه
لا يعرفه الاخرون ولا يجيد
أحد التمييز عنه : « يجب أن
يكون هناك معبر طويل بين
العالمين فنحن نتعلق بعالمنا
التحقاق دون أن نعرف أننا
مسلوبون اليه . فنحن لسنا
الذين نبشع عن الله
عنه » .
« السيلطان » عن الله
والشر . نحن متعلقون بهم
بصورة أو بأخرى . فرميا
يقول هذا : « تحال ورميا هذا
أفكس وهذا يسكون الأسر
حسبا » .

والعنف الذي يمتنع العالم
الآن وتباً به يرسبس في
الشتات هو العنف الأبله
الشرير . وهذا العنف
مرفوض تماماً . فإذا كان
الكاتب يكره المحظنة
القيمة مثل كراهية الحرب
المدمرة . فلماذا يكتب
أعماله المتعددة التي تحمل
العنف وظواهره نداء إلى أن
تنبش القلوب من جديد
بالحب والإنسانية .
فإن يتجه العالم إلى الوحدة
والخير والطمأنينة أبان السلام
أكثر من وقت الحرب ..

● **ويليام ستايرون اليهود ودروب الشهرة في الولايات المتحدة..**

في الأشهر الماضية قام الكاتب الأمريكي ويليام ستايرن بزيارة فرنسا بمناسبة صدور طبعة جديدة من ترجمته روايته «اختيار صوفي».. وقد أتت اللغة الفرنسية. وقد اهتمت الصحافة الأدبية بهذه الزيارة وخاصة مجلة «لير» الأدبية التي أفردت للكاتب عدة صفحات ومن هذه

من معسكرات الاعتقال بعد ان تعرضت لتجربة نفسية بالغة القسوة

وفي القسم الأول من الرواية نعرف السيرة الذاتية لهذه المرأة القادمة الى نيويورك . تبدو رقيقة لكن حالة اكتئاب واضحة تسيطر على ملامحها . بدأت قصتها بكابوس خيف ذات ليلة مظلمة فمن خلال حوار بسيط دار بين ستيجو وصوي يعرف أن أباهما كان ضد العصرية وإن التنازين قتلوه وزوجته . وتقول صوي أن هذا الأب كان عبقري زمانه وعقب القبح على والديها أصاب الحزن ابنتها . فرطت ان تعمل مع المقاومة البولندية إلا أنها عندما تنزل الى مدينة وارسو لمقاومة امها يتم القبض عليها . وفي معسكر الاعتقال يعذبونها ثم يطلقونها منها ان تختار ايا من طفلها كي يذهب الى الموت . هذا هو اختيار صوي وهو ليس اختيار بقدر ما هو قهر جبري عليها أن تقبله شامت أم . أبت .

وعندما يرتبط ستيجو بجارية الغريين يكتشف أنها مصابة بكافة أشكال العدس الجند السوسية . والسادية وإن هذه السمات قد اكتسبها من وقائع الشغب التي جرت لها وأملها في معسكرات الاعتقال ويصور جين ثاثان اليهودي كأنه معلم

العصر فهو لماع جذاب يتناول المخدرات يجتوئ يقوم بدور الجلال لمشيته يمارس معها كافة أشكال العنف السادي الفلجودي يعلم صوي كل شيء حول الجنس يردد لها يوما : « بوصفي يسوي . فلنني اعتبر نفسي مشغولا عن كل العذابات والالام » ولذا فضله أن يتخلص صوي من كل ما يعنى بها من ذكرى حول سنوات العنف بما يتمتع من قوة جنسية وقدرة على تحملها انه يعذب فيها المرأة المسيحية قبل ان تكون الالشي .

ويصور الكاتب هذه المرأة كتمودج اقرب الى مارلين مونرو « ذهبت معها يوما الى الشاطئ لم يكف الرجال عن الضيق لثناها مروها . امر لا يمكن نسيانه كان بها وشم على ذراعها مما يعنى انها قد عاشت في معسكر أسرى وقد أثر هذه في كثير » ويعترف ستايرون انه قد أحب صوي حبا شديدا لكن خجله منه أن يروح لها بما يحسه كان يكفى بالنظر اليها . كانت قليلة الكلام بل لم تكن تتكلم مباشرة لانا لا نجد اللغة الانجليزية روت له قصة حياتها بلغات خيلطة من الفرنسية والانجليزية .

اما عن مطلة ستيجو فان ستايرون يقول « لم يكن ثمة خيالاً لانا مثله قارىء لأشهر

عديدة في دار نشر ما كجرو هيل . انه عمل على وقطع وسط اناس في منتهى الآفة . رفضت مسودة رواية « كون نيكى » لثورة هيدال الذي اصبح أحد كبار الكتاب . ومنه ايضا طردت من العمل بسبب موقفى اللا مالى لاني رفضت ان ارتدى قبعة فقد وجدت أن هذا غير مجد . فانا لم ارتد القبعة قط الا عندما كنت في البحرية كما اتى مثل ستيجو ايضا حين اجبت شابة تدعى ماريا انتحرت بأسلوب غريب حين ألقت بنفسها داخل سيارتها في البحر »

ويؤكد ستايرون أنه استلهم روايته من أحداث حقيقية حول امرأة بوهيمية طلب منها النازيون أن تختار أحد ابنتها كي يذهب الى الموت . في الاواخر سنوات الاربعينات . أقامت في بيتون بيروكلين في حي فلونيرسون حيث تسود أحداث رواقى وليست نيويورك ذات صباح قابلت امرأة شابة شقراء تكبر سننا كانت انجليزيتها منملعة موشومة على ذراعها تترنما عة موات لقد عادت من معسكر أو غيتس وكانت تحب شابا في الغرفة السفلية لفرافى . ديهان في ذات يوم . امام المائدة رايها جملة . ورايت المسالمة عبيك بكل ما تشتهي البطن ديوك يومية لحم

خزير ، سجن ، مثلجات كل شيء رائع كل ما أذكره الآن انني تركت البنسبون بعد فترة قصيرة وليس معي ملهم واحد »

ويؤكد ستايرون أنه زار معسكر الأوشفيتس قبيل أن يشرع في الكتابة وقرأ العديد من الكتب التي تناولت اسرار هذا المعسكر وإذا كان المتلون هم الشخصيات الرئيسية في هذه الروايات فان ستايرون يؤكد على شخصية الضابط الالمان بيجانث الذي أجبر صوي أن تختار بين ابنتها وابنها للذهاب الى الموت . كان يبدو أحيانا انسانيا اكثر منه رجل شرير . لا يمكن أن نغيز الخلود بين الخير والشر لديه . انه رجل ينشد الاوامر . فهو طبيب تم تجنيده في الجيش الالمان يتألم لما يفعله لكنه اجد ان يسمع الاوامر الغريبة كي يتفادها .

تضاربت اقوال ويليام ستايرون في الصحافة الأدبية حول اتساعه للجنوب . وحول عدة مسائل ثقافية فمن الجواب يقول : « اعتبر نفسي كاتبا من الجنوب لأن جلودى هناك لكن الجنوب تغير وانا في الواقع لا اعتبر نفسي مثل كتاب الجنوب . لأن هذا يقتضى علاقنى بوقت . أعقد ألقى مدان له بالكثير فهو يسيطر على خيالى وأعمالى لكن يجب الا يظل الكتاب والعا تحت تأثير كاتب آخر . عليه أن يعثر على هوائه التقى ..

اما عن الثقافة الامريكية فيقول : « زوجي يسويدي واصداقاي يهود وكل الثقافة الامريكية تحاول ان تكون يودية بأسلوب بالغ الحيوية .

ومن احاديث ستايرون الصريحة نكتشف انه اقل تمره باللجن الرواى في حديثه لمجلة نوبل اوبر فانور (اول اغسطس ١٩٨١) خير مثال على ذلك كتابه الرواية هي اولاً سردي . ويستمر هو الأساس عند تحقيق الشد من خلق الرواية وانا اتعمد ان اصنع التوتر والقلق والصور المركبة أثناء كتابة الرواية »

١٩٨١



قراءة في علم الجمال الخلدوني

بقلم سارة مصطفى

بين المدرك والمدرك فتنشأ بالتالي من عملية الإدراك لذة ، هي ما يميز الجميل الحقيقي من العاصي ، غير أنه (أي ابن خلدون) في تصديده لمصورة التلازم في العشق الصولي ينتقل اعتماداً على لغائه وممارسته الصولية من الإدراك الجمالي إلى الإدراك الكمال تلك الإدراك الذي لا يدركه الإنسان إلا عبر الإنسان فالجمال تدركه في الورد والغشاء والشمس . . .

والبحر . . . فإذا كان إذن إدراك جزئي ، نسيب جزئية آلية الإدراك وموضوعه مزاج الروح والزهرة ، هذا الإدراك يتولد عنه لذة ، لكنها لذة جزئية مؤقتة من وراء وحيدة في الذات ، بينما إدراك الكمال كله مطلق لكلية آلياته : الغطرة والشكل الإنساني باعتبارها أكمل الشكال الوجود الجميلة . وإن إدراك الإنسان لبعض كفايته هو إدراك للجمال بواسطة القطرة ولكن القطرة تستهدف من وراء إدراك جمال الشكل الإنساني إدراك الكمال ولذلك يكون المدرك للكمال مدرك للجمال .

« بهذا التدرج في معالجته وبناه نظرية حول الجمال يريد إذن خلدون كشف أبعاد جمال الموسيقى والفناء مبتدئاً بالبحث في أبسط خصائصه : الصوت وتناسب المسموع ، مقلماً شروفاً خاصة هي :

١ - تناسب كيفيات الصوت .

وتحت العنوان القصري (التلازم والتناسب بالقلة تنقل لنا الكاتبة ما قاله (هنري فارمر) حول مبدأ التأثير Ethos من أنه « أصبح شديد الارتباط بالموسيقى ، حيث قرنت الفكرة السامية القديمة لشرائع صابئة حران مع نظرية علماء اليونان ، والميزنطينين الغافلة إن كل كائن أرضي يكون متأثراً بكمائن سمائى . فتغضت السلم السبع تساوى الكواكب السيارة السبع . . . وقد بحث الكندي هذا الموضوع بأسهل كان هذا المبدأ كان معروفاً بالأندلس . أما بالنسبة لجمالية المرنى فإنه (إذا كان المرنى مناسباً في أشكاله وتحاطيطه تناسباً جالياً لا يخرج به عن طبيعته كان حينئذ مناسباً للنفس المدركة) .

وفي حينيتها من هذا المدرك توضح إن المدرك الجمالي كمحسوس له تناسب أيضاً أى له جماليته . وهو من حيث هو فعالية بين موضوع إدراكه في علاقة اتزان بينه وبين المحسوس الآخر كموسيقى أو زهرة أو طولة . إنه تناسب جماليته . هذا التناوب العلائقي بين التاميين هو ما يولّد اللذة ، فهي بالتالي لذة اكتشاف توافق بين تامينين .

ويعد أن تعرض لنا صوراً عفة من التلازم التي ساقها ابن خلدون تصل إلى رأيها الذي يقول بأن الجمال عنده علاقة تنكس على وجود تناسب وتلازم

تعتمد العمران الحضري . فالتلازم والتناسب في المحسوس والجمال ، داخل العمران الحضري يتميز بالخص التركيب . من هنا لا يدرك فيه البدوي لذة ، بل تنافراً ، كما لا يدرك الحضري متعة اللذة ، في عملية تلوهة لتصويف في بدوى نظراً لتمييزه بالبساطة الأيقاعية واللحن مع الله يدرك تلازمه وتساويه البتة . . . غير أن اللذة الناشئة عنه لاختلاف تفرج الأشياء الجمال غير تامة ، ولأجل تعميق نظيره للإدراك الجمالي الموسيقي طرح ابن خلدون أمثلة كثيرة للملحمة من الضمور وارتباطها بالقوق والمزاج لدى البدو ، والحضر ، وكذلك للبرسات والروائح ما تناسب مزاج الروح القلبي البخاري لأنه المدرك ، فاللحاسة لا تدرك ولكن تؤدي للمدرك ما يدرك إنه مزاج الروح القلبي ، والتلازم الذي تلخص إليه الكاتبة من عليها هو تناسب طبيعة المدرك والمدرك ، أما في شرح ابن خلدون لجمالية الموسيقى فهو يعتمد على نظرية التأثير .

تقول صاحبة هذه المقالة إن ابن خلدون حينها تشابك في مقدمات العديد من شروط ومفومات الإبداع في الشعر والموسيقى والفناء لأنه كان يريد الوصول إلى تظهير علم جمال عربي يعمل فلسفي متميز في ضوء تحليله لمعنى التاريخ والعمران كشط اجتماعي إنساني . . . ومن خلال تحليلها لرؤية ابن خلدون للتناقضات بين البيئة والبيئة معالجة الكاتبة أبرز معالم نظريته الجمالية وما تنبؤه من إشكاليات حول قضايا الإدراك الجمالي وتحديث مفهوم الجمال ومسألة الإبداع الفني ، فمن حيث الإدراك توضح أن المستمع الحضري للموسيقى في تناسباتها اللحنية يدرك جيداً تلك التناسبات في صيغتها البسيطة أو البشوية . . . غير أن هذا لا يكفي لتمييز الجمال في الألحان ، فإن التناوب موضوعي ونسي في آن ، تتحكم فيه علاقة المدرك بالمحسوس المدرك ، فاللذة تلك تنشط فعاليته حسب الوسط الحضري ، اللذة ستختلف قوتها ودرجتها ، إننا أمام نماذج إدراك جمالي متعددة

٢ - ألا يخرج من الصوت إلى
منه دفعة بل يتدرج ...
٣ - التناصب في أجزاء
الصوت .

٤ - التناصب للحس
السيط .

٥ - التسلوب والإبداع
التناسب في الموسيقى والغناء .

وتأخذنا المقالة إلى موضوع
الإبداع والعلاقة بين الإبداع في
الموسيقى وعلم الموسيقى فتجد
الكاتب يقول : إن ابن خلدون
لا يطرح جواباً مفصلاً في فصل
(صناعة الغناء) ولكنه يبالغ
الفضية بحسن وتفصيل حتى
يتطرق إلى تفسير العملية
الإبداعية وشروطها في

الشعر ... بتصور يقدر
ما يسرى على الشعر يسرى على
الموسيقى وكل مجالات الفن . إذ
أنه يرى أن البيان والمعرض
والإلافة تخرج عن صناعة الشعر
من حيث إبداعه لأن إبداع
الشعر مرجعه إلى الصورة
الدلنية يقول : مؤلف الكلام هو
كاتبه أو الشاعج ، والصورة
الدلنية المنطقية كالقالب الذي
يبنى فيه أو النوال ، الذي ينسج
عليه لإن خرج القالب في بنائه
أو عن نواله في نسجه كان قاسداً
ولا تقول إن معرفة قوانين
الإلافة كافية لذلك ... وبعد
شرح دقيق لوجهة نظر ابن
خلدون في عملية الإبداع
الشعري وما يتجه نصل مع
الكاتب إلى ختام مقالته في العبارة
التي تقول : لا شك أن هذه
المبادئ والشروط التي تكيف
العملية الإبداعية في الشعر ،
تسري أيضاً على الإبداع في
الموسيقى بشكل عام . بهذا
العمق المقلان الفلسفي المتميز
قدم لنا ابن خلدون مساهمة في

تنظير علم جمال عربي لا يتوافق
مع تفكير المستوى الحضاري
والثقالي العام لمصره ،
◆

مجلة الكويت
السنة السابعة
العدد (٥٧)

مبادئ الأخلاق عند «مسكويه»

د. محمد فاروق النيهان

● النفس

ليست هي الجسم

يرى «مسكويه» أن النفس
ليست جسماً وليست جزءاً من
جسم ، وتختلف عن الأجسام
حيث الجوهر والأحكام
والخواص والأفعال ، وأن من
أهم لصفات النفس شوقها إلى
أفعالها الخاصة بها وهي العلوم
والمعارف .

ويستدل على ذلك الاختلاف
بقوله : إن كل جسم له صورة ،

● المقالة الأولى : مبادئ
الأخلاق ، النفس ونفوها ، الخير
ومسكويه ، المتوفى سنة ٤٢١ هـ ،

● المقالة الثانية : الخلق
ومسكويه ، الكمال الإنسان
وسيله .

● المقالة الثالثة : الخير
وأقسامه ، السعادة ومراتبها .

● المقالة الرابعة : العدالة .

● المقالة الخامسة : المحبة
والصدقة .

● المقالة السادسة : صحة
النفس : حفظها وردها .

بمعتبر كتاب «تسليط
الأخلاق» ، لأن على أحمد بن محمد
مسكويه ، المتوفى سنة ٤٢١ هـ ،
من أهم الكتب في تراثنا
الإسلامي التي تحدثت فيه فلسفة
الأخلاق عن طريق معرفة
النفس ، وتطلمها إلى الكمال .

ومن أهم طبقات ، الطبيعة
التي قسم بتحليلها الدكتور
قسطنطين زريق في بيروت ،
والتي تولت الجامعة الأمريكية في
بيروت أمر نشرها ، حيث أشار
المحقق إلى أنه اعتمد في تحقيق
هذا النص على ست مخطوطات ،
أربع منها في مكتبات استنبول ،
وواحدة في دار الكتب المصرية ،
وواحدة في المتحف البريطاني ،
وبعض النسخ تحمل عنوان
«كتاب طهارة النفس» والبيهي
الأخر يحمل عنوان «كتاب
تسليط الأخلاق وطهارة
الأرواح» ، ونظراً للاضطراب
في التسمية أثر للمحقق بما شاع من
عنوانه وهو «تسليط الأخلاق»

● مقالاته

ويؤلف الكتاب من سبع
مقالات كتبها جاء في معظم
الطبقات إلا أن المحقق يرى أن
الكتاب يتألف من ست مقالات
لا سبع ، وأن المقالة السابعة هي
جزء من المقالة السادسة ، وأن
فصلها عن المقالة السادسة من
عمل بعض النسخين المتأخرين
وهي كما يلي :

في أهدافنا القادوة

● بيكاسو في رأي يونج

● تنوير فولتير

● من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة

● الحلم والضميرة

● الذاكرة والزمن والرواية

● اعترافات القديس أوغسطين

● مايكوفسكي

● الأرض في الرواية الفلسطينية

● الحضارة والفلسفة

ولا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى إلا بعد مفارقتها الصورة الأولى مفارقة تامة ، أما النفوس فإنها تقبل صور الأشياء كلها على اختلافها من المحسوسات والمفولات من غير مفارقة للصورة الأولى ، أو زوالها ، وبشيء من الصور الجديدة تزداد قوة ، ولهذا يزداد الإنسان فهماً كلما كانت نفسه أقدر على قبول الصورة الجديدة ، لتزداد معارفه وتصوراته ومدرجاته . والنفس بطبيعتها تتطلع إلى الفضائل ، وتحصل على تلك الفضائل بمقدار ما يتصرف الإنسان إلى العناية بنفسه ، عن طريق تطهير النفس من الرذائل ، التي تعتبر من أضرار النفس .

● الخير والشر بالنسبة للإنسان

يرى أبو حل مسكونه : أننا عندما نتحدث عن الإنسان ، فإننا نتحدث عن خصائصه المميزة له عن بقية الخلق ، وأهم ما يميز الإنسان ولأسمور الإنسانية ، التي تتصلق بها قوة الفكر والتمييز ، وهي تنقسم إلى قسمين : الحيرات والشرور ، فالحيرات : هي الأمور الحميدة للإنسان يورثه وسعيه ، مما خلق له الإنسان .

والشرور : هي الأمور التي تعوقه عن هذه الحيرات يورثه وسعيه ، أو كسله وانصرافه .

ولكل إنسان كماله الخاص به لا يشاركه فيه غيره ، وأفضل الناس من كان أقدركم على أعماله الخاصة به ، وأشدهم تمسكاً بشرائط جوهره الذي يميزه عن سائر الموجودات .

ومن هذا المطلق ينبثق على الإنسان أن يكون أحسن على الحيرات التي هي كيانا ، والتي من أجلها خلقنا ، ونجهد في الوصول إلى الانتهاء إليها . وتبرز سعادة الإنسان من خلال صدور أفعاله التي نفس صورته بطريقة تامة كاملة بحسب تمييزه ورويته ، وعندئذ ينتار الأهل

ويعمل به إذ ينتار الأدون ويحل إليه .

● قوى النفس

وتنقسم قوى النفس إلى ثلاثة أقسام : أولاً : قوة يكون بها الفكر والتمييز والنظر في حقائق الأمور .

ثانياً : قوة تكون بها الغضب والنجدة والإقدام على الأفعال والشوق إلى التسلط والترفع وضروب الكرمات .

ثالثاً : قوة تكون بها الشهوة وطلب الغذاء والشوق إلى اللذات التي في المأكول والمشرب والمتاع وضروب اللذات الحسية .

وتلك قوى مختلفة ومتباينة ، إذ قوى بعضها أخسر بالأخر ، وربما أبطل لعله ، وهي تقوى أو تضعف بحسب المزاج أو المسادة أو التماسيح ، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

— القوة الخاطفة : وتسمى الملكية ، وألها التي تشملها من البدن « الدماغ » .
— القوة الشهوية : وتسمى البهيمية ، وألها « الكبد » .
— القوة العقلية : وتسمى السبية ، وألها « القلب » .

● الفضائل الرئيسية

يسرى مسكونه أن النفس الناطقة إذا كانت حركتها معتدلة وغير خارجة عن ذاتها ، وكان شوقها إلى المعارف الصحيحة ، حدثت عنها فضيلة العلم وتبعتها الحكمة ، وأن النفس البهيمية إذا كانت حركتها معتدلة ومتعادلة للنفس الخاطفة حدثت عنها فضيلة العفة ، وتبعتها فضيلة الشجاعة ، وأن النفس السبية إذا كانت حركتها معتدلة تطيع النفس الخاطفة حدثت عنها فضيلة الحلم وتبعتها فضيلة الشجاعة

ويتبع عن الاعتدال في هذه الفضائل ونسبة بعضها إلى بعض ، فضيلة المعتدلة وهي كمال الفضائل وقامها . . وبناء عليه فقد أجمع العلماء على أن أجانس الفضائل أربعة هي : الحكمة والعفة والشجاعة والمعتدلة ، وأصلها من الرذائل هي : الجمل والشره والجبن والجور .

● الفضيلة

وسط بين رذيلتين

والفضائل في نظر مسكونه ، هي أوساط بين أطراف ، لالفضيلة وسط والأطراف رذائل ، والفضيلة التي تعتبر الوسط بين رذيلتين ، تبرز من خلال الفضائل الرئيسية ، فالحكمة وسط بين السفة والبلة والعفة وسط بين الشره والحدود الشهوة ، والشجاعة وسط بين الجبن والتهور ، والمعتدلة وسط بين الظلم والافتلام .

● الفضيلة

والاجتماع الإنساني

والفضيلة في نظر مسكونه ، لا يمكن تصورها إلا من خلال الاجتماع الإنساني ، لأن الإنسان مدلل بالطبع ، ولا تتحقق سعاده إلا من خلال الآخرين ، فإن الغزل عن الناس وانفرد بنفسه ، أو اعتكف في الأماكن النائية لا تبرز فضائله ، وتتسلط ملكاته وقدراته ، ولا يمكن أن تنسب إلى هؤلاء ، لأنهم لم يختبروا ، ولم يروا فرصة لممارسة الرذيلة لكي يوصفوا بالفضيلة ، فالفضيلة ليست « إعداماً » كما يقول مسكونه ، وإنما هي أفعال وأعمال تظهر عند مشاركات الناس ومساكنتهم ، وفي المصاملات وضروب الاجتماعات

طالبوا بانتظام مجلة القاهرة صوت القاهرة الثقافية أدب . فكر . فن تصدر منتصف كل شهر

كتب صحت حديثاً هيئة الكتاب

● مصر القراءة ترجمة . عبد المنعم أبو بكر

● قصص وأقاصيص نعمان عاشور

● السيد من حقل السباتح صبري موسى

● مجلة « الفيل »

العدد (١٢٣) مايو ١٩٨٧



عالم المسرح كتاب : نعمان عاشور

نبيل هرج

ازدهرت الحركة المسرحية في بلادنا عبر ارتباطها بثورة يوليو ١٩٥٢. وفي الستينات بلغت هذه الحركة قمة مجدها، بظهور جيل كامل من كتاب المسرح، صاغ في أعماله الملهمة الانسانية العادلة، التي نادت بها الثورة، أو وعدت بتحقيقها.

إلا أن تغير التوجهات والأوضاع السياسية في الستينات، والأخذ بالانفتاح الاقتصادي والمجتمع الحر، أدى إلى انحسار الأضواء عن هذا المسرح الجليل، مسرح الرسالة الاجتماعية، وحل محله المسرح التجاري الهابط، مسرح القطاع الخاص، الذي يعتمد على التسلية والمثارة ولا يسعى إلا إلى الربح المادي، ولو على حساب كرامة القيم والأهداف.

ولا يزال هذا المسرح، مع الأسف الشديد، هو الذي يمثل الظاهرة المسرحية في مصر، في غياب مسرح الدولة. حقاً، ثمة بوادر طيبة لمسرح القطاع العام، بدأت في السنين الأخيرة. ولكنهما يسودان متجاهلة، مشقة، لا ينظهما اتجاه أو رؤية شاملة، وتعالى من التصرّف للمحفوظ. فلا تزال مسارح هذا القطاع موحشة، تسبح في السكون والظلام رغم ما هو معروف وسلم به من أن حجم نشاط مسرحنا المصري الرائد، في اللحظة الراهية، هو الذي يحدد حجمه ونشاطه ومستواه في أرجاء الوطن العربي.



نعمان عاشور

وكتاب «عالم المسرح» الذي صدر في العام الماضي للكتاب المسرحي الراحل نعمان عاشور (١٩١٨ - ١٩٨٧)، من دار الموقف العربي، في نحو ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط، كتاب هام لرائد الأمل، يتصدر اسمه أسماء كتاب المسرح الذين صنعوا نهضة في الستينات.

ولذلك يمتزج في الكتاب الجانب الخاص بالجانب العام، أو الدلائل بالموضوعي، لأن نعمان ركن أساس في المسرح المصري، يتعرف عليه قارئ الكتاب، وحل مسرحه الواقعي الرائد، وهو يتعرف على أبعاد الحياة المسرحية للفترة، التي تناولت، في أبعاده، موم وأحلام الطبقة الوسطى المريضة في ظل الثورة.

يمرّض الكتاب في أسلوبه الأريضة حشداً من المنابر والموضوعات الشفوية، التي لم تسلم من التكرار، تبدأ بملهم نعمان عاشور للمسرح كشأن الإنسان حي، موضوعي وجمالي، له أثره الفعال على عقول الناس والفكرهم. وباعتباره مهد الدراما، وعصب الفنون والمهرات الأخرى كالسينما والألعاب والتلفزيون، يورد تاريخه في المحطات التي عرفته، ومكانته بالنسبة لبقية الفنون الأخرى، ونشأته في الوطن العربي، ويساره ما بين دمشق وبغروت والفساطرة والاسكندرية، في حلة الارتفاع وحالة الميوط، حسب الظروف الاجتماعية والسياسية وعلاقة المسرح بالهولة والمجتمع والتراث، ويتناقل مجموعة من المشاكل والقضايا الدرامية، من الصعب حصرها، تتصل بالتأليف كأساس للمسرح، لأن الأعداد والاقايس والتسريحة لا تؤدي إلى مهضة مسرحية،

وبالذلة الدرامية التي تذوّب داخل مكونات المرض المختلفة، وبالنفذ المسرحي والنفذ وحلة التسمائم الدرامية، السليين يتبين عليهم، في رأي نعمان، أن يبدّلوا عتاه كبيراً في معايشة العمل الدرامي، وفي الكشف عن طاقة الخلق والابتكار فيه، وليس تطبيق ما حفظوه عن أرسطو أو أريستو.

كما يتناقل الكتاب الأخرى، والتعطيل، والرقابة الرسمية، والريون توار كوسيلة لتصحيح اتجاه المسرح، وإعادة الجمهور إليه. بعد أن أسلّدت المزايا التجارية ذوقه، ويوصي بضرورة توسيع رقعة النشاط المسرحي، حتى يصل إلى الأقاليم النائية، كما يوصي بالتعاون بالمسرح المدرسي في سراحيل التعليم المختلفة، وتكوين الفرق المسرحية، وإصدار مجلة متخصصة للمسرح، (وهو ما لم يحققه مؤرخنا)، وترجمة المسرح العالي.

ولعل أهم صفحات الكتاب ما كتبه نعمان عاشور عن أنواع تشكيك وإسب و شو، وأنواع الكوميديا في المسرح المعاصر، مثل التراجي كوميديا، التي تمتزج فيها التراجي كوميديا بالكوميديا، والكوميديا السوداء، التي يكتبها نعمان عاشور نفسه، وهي الكوميديا التي تتحرك فيها الملهة في ظل التسلية، موضعاً أن هذا التداخل بين العنصرين الأساسيين للمسرح، عنصر الكوميديا وعنصر التراجي كوميديا، وليد عصرنا التشاؤم، وأن تولدت أشكاله في عدد من الأعمال الدرامية الكبيرة، وبصفة خاصة بعض أعمال شكسبير.

ويصحب المؤلف الفاري مع أكثر من كتاب من المسرح وأعلامه، مؤكداً فكرة بعد المرة أن المسرح أهم وجوه الحياة الثقافية في جالاتها المختلفة، وأنه لا بد من حابة وتأييد الدولة له، وأن الأصل في المسرح هو النص المسرحي، أي المؤلف، وليس



المخرج أو الممثل ، كما تحاول بعض التيارات الفنية الحديثة أن تثبته ، وذلك من خلال أعلامها وتكديدها على عناصر المسرح ، وإن اجهاض المسرح يعتبر ذليلاً على تدهور الحياة السياسية والاجتماعية

وعلى الرغم من أن للمسرح عند نعمان عاشور نص أول ، يكتب المؤلف وفق ذهنه ومواقف الحياة التي يعيشها الجمهور ، إلا أن الظاهرة المسرحية ، في مفهومه ، تتكون من مجموعة عناصر متكاملة يعملها في الممثلين بأدائهم للجسم إلى ، والفنيين الذين يقومون بإشباع حس المشاهد الجمالي ، بالأضواء ، والديكور ، والموسيقى ، والملابس ..

أما المخرج فهو قائد العرض وموجهه ومسئله ، الذي يفسر النص وينقل رؤيته تلامذاً إلى الجمهور الذي لا يحد خصصه سلباً ، بل يدخل في صميم العرض الدرامي الذي يربط هذه العناصر المختلفة في سبيكة واحدة ، محققاً وظيفة المسرح الاجتماعية كقوة مادية من قوى التقدم والتغيير إلى ما هو أفضل ، أو كسلح من أسلحة السيطرة على الضيق الإنساني ، في الصراع من أجل الحياة الجديدة .

ويرى نعمان عاشور بحث أن الرسالة التي يضطلع المسرح بأدائها لا تتم إلا إذا تمت الجمهور النقابي بإشفاقه والوعي بالادراك ، كما يتمتع بها كل الصامتين في المسرح ، سواء بسواء .

واحتفال نعمان عاشور بالجمهور يبدأ مع بذائنه المسرحية ، وكان موجهه في الاتجاه إلى واقع حياة الناس . وفي الكلمة التي قدم بها مسرحه «الناس على نفاق» سنة ١٩٥٧ ، نفى أن يكون هناك شيء اسمه مسرحية مفرومة فقط ، فأب المسرح هو الأدب المثل ، وما قاله :
« فللمسرح جمهور ، ولا سبيل إلى النهوض المسرحي المرجو بغير أن يتحقق له وجود الجمهور » .

ونعمان عاشور من الفنانين بأن عمر المسرح في بلادنا لا يرجع لأكثر من منتصف القرن التاسع عشر ، وأنه نشأ على نسق النمط الأولي الذي غند جلوهه إلى اليونان ، وأن التراث العربي الاسلامي لم يكن له أدنى معرفة بفن المسرح ، تزيد عن ترجمة كتاب « فن الشعر » لأرسطو .

وفنس هذا القول ، الذي يبقى انساب المسرح إلى التراث العربي الاسلامي ، ينطبق أيضاً على الحضارة القروية ، وإن كنا نجد من يحاول أن يثر فيها على نصوص مسرحية .

وقبياً يتماثل بالحضارات الأخرى التي سيطرت على الشرق ، مثل اليونان والبطانية والرومان والقرس ، فإن مسارحها الأثرية للثقة في بعض مدن العالم العربي ، لم تستطع أن تفسر هذا الفن في البيئة العربية ، وظلت هذه المسارح الأثرية شاهداً هاماً على حضارتها الأجنبية الغربية .

ولا يصدو مسرح الأراجوز وخيال الظل أن يكون ، في نظر نعمان عاشور ، محاولات بدائية قاصرة ، لا تشكل تراثاً يمكن تطويره ، ولو أنه في بعض صفحات الكتاب يبدي تقديره إزاء المجهود الذي تبذل في تأصيل المسرح ، باكتشاف معالم أشكال مسرحية في البيئة العربية ، وأهمها بلا شك المسرح الاحتفالي في المغرب ، وتجربة « القراقير » ليوسف إدريس ، وأبحاث الدكتور على الراض .

يبدأ المسرح هنا إذن كما بين نعمان عاشور ، بالثقافة رفاة رافع الطهطاوي ، رائد الثقافة المصرية العربية في عهد محمد علي ، إلى أهمية المسرح كفن يقوم على التسلية ، ويصل إلى الإصلاح ، أو « الضحك وسيلته ، ولكن تزيين المروج هو متفاهة » ، ثم يتشاه دار «الأوبرا» عند اتساع قاعة السوس ، في عهد الحديو اسماعيل ، وظهر مسرح يعسوب صنوع الفكاهة

السخر ، وبعدة أعمال مارون النقاش ومليم النقاش وأبيب اسحق ، التي دارت في الأظفار الاجتماعي والسياسي . وبعد مسرح عبدالله التميمي استناداً لهذا المسرح ، الذي أربط بشورة عرابي ، وتوقف بفشلها .

وباستثناء بعض الأعمال الهامة في بداية القرن العشرين ، مثل تقديم جورج أبيض أعمال شكسبير التي ترجمها شاعر القطرين خليل مطران ، وأعمال محمد عثمان جلال المخرجة عن مولير بالعناية المصرية ، وتكوين فرقة أنصار التمثيل والمسرح سنة ١٩١٣ ، لقد توقف المسرح أثناء الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ، ولم يلبث أن دبت فيه الحياة مع ثورة ١٩١٩ ، من خلال الفرق الأهلية الخاصة ، إلى أن أنشأت الدولة الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وقدمت إنتاج رواد المسرح الشرقي والعصري : توليف الحكيم ، وأحمد شوقي ، وعزيز أباظة ، وعلى أحد بكثير . وعده الأساهى هي التي عاش عليها للمسرح وإن أضغنا إليها محمود تيمور ، كما سرح منذ العشرينات على مسرح نجيب الريحاني ، الذي يستند في مقبساته على البيئة المحلية ، والأنماط الهزلية .

وفي ١٩٥٢ التقي المسرح مع الثورة فاكسب قوة جديدة ، جعلت منه بعد سنوات قليلة بؤرة الإشعاع الفكري والفني .

هذا عرض سريع لمادة غزيرة متشعبة ، تشر بوضوح وأنت تلتهاها بأنها نددت من معاشنة حجمة تاريخنا الفني ، ولحياتنا المعاصرة . قد تختلف مع الكاتب في بعض الآراء والمواقف التي لا يسام تكرارها ، رغم تسليمكم بصحة المنطلقات التي يصدر عنها .

من ذلك مثلاً ، إيمانه الذي لا يتزعزع بأنه لا سبيل إلى عودة الحياة إلى المسرح المصري إلا بإعادة عرض مسرحيات الستينات .

وغنى عن البيان بأن هذا المسرح - الذي لا خلاف على قيمته - نشأ في واقع وفي ظل مناخ واستراتيجية تختلف اختلافاً كبيراً عن الواقع والمناخ والاستراتيجية السراة . ولا يستطيع أن يعقد الحوار مع الحياة الراضة ، ويمير عنها ، إلا جيل جديد وكثابت جديدة تنبع من أعماق هذه الرحلة التي ترجمها ، المائلة بالهموم والأحلام المستحيلة ، ودون أن تفقد تواصلها بالطمع مع تاريخنا المسرحي كله ، في تجلياته الأصلية ، وقمتها بلا شك مسرح الستينات ، وفي مقدمته بلا شك أعمال الكاتب الراحل نعمان عاشور .

وأود أن أشير هنا إلى أن رأي نعمان لوصح ، فممنه أن حياتنا الاجتماعية والثقافية في حالة ثبات ، هذا غير صحيح بمنطق حركة التاريخ .

وبنس الحساس الذي يتسمك به نعمان عاشور بمسرح زمن مضى ، يتسمك بالمسرح الاجتماعي أو الواقعي (الكلاسيكي) كصيغة وحيدة للتعبير ، ويرى في كل التجارب الحديثة ، التي طورت فن المسرح وجندت معمار استجابية لحاجات فكرية وفنية معاصرة ، تخريباً وهزلة عن الواقع ، أو خروجنا على الخط الصحيح . وبذلك يغلق باب الاجتهاد والتجريب في مجال ينض على الغفارة الدائمة ، ويصادر محاولات وأساليب والتجارب أصبحت جزءاً من التراث الإنساني ، يمكن أن تثرى المسرح العربي .

وتقع هذه المصادرة وهو يتحدث عن حرية الكتاب ، وحرية الكتابة !

ومع هذا لفظيل هذا الكتاب قيمته الهامة لكل من يريد أن يتعرف على الحقبة الفكرية لكاتب مسرحي رائد ، كرس حياته للمسرح ، وحفر اسمه في مسار المسرح المصري الحديث .



السريالية في مصر كتاب : سمير غريب

مرياليون أم تروتسكيون ؟ عرض وتحليل : بشير السباعي

يتناول كتاب «السريالية في مصر» للصحفي الشاب سمير غريب جانباً هاماً من جوانب تاريخنا الفكري والأدبي والفني المعاصر، تلك الجانب الخاص بالناسخة التي قدمتها الحركة السريالية للمصرية إلى حياتنا الثقافية في ثلاثينات وأربعينات هذا القرن، فترة نشاط هذه الحركة.

ويتبع الكاتب المسيرة الإبداعية للرموز البارزة للحركة السريالية المصرية، مع تركيز خاص على دور الشاعر والشاعر السريالي الكبير جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٧٣) - قائد هذه الحركة وأحد المثابرين البارزين للحركة السريالية العالمية - ودور الرسام والشاعر المصري المعروف رمسيس بوسنان (١٩١٣ - ١٩٦٦).

وخلال هذا التبع، تكشف صلاحية رئيسية تميزت بها السريالية منذ البدايات. فالسريالية - حسب تعبير السندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦) - هي «حركة ألية» نسبية خالصة، يمكن من طريقها التعبير مشاهلة، أو كتاباً، أو بأي شكل آخر، عن الحركة الفعلية للتفكير. في فهي حركة جعلها التفكير. في غياب أية سيطرة بمارسها العقل، بعيداً عن أي شأغل جلي أو أخلاقي. (السندريه بريتون، «بيان السريالية الأولى»، ١٩٢٤).

ويتألف جانب كبير من كتاب «السريالية في مصر» من غلاف من أعمال السرياليين

مهرات غير ذكية

والحال أن الذين يحاولون استناد السريالية إلى التروتسكية يجهلون البحر.

اهم يشكرون صدقاً من الأسود التي ليس من شأنها - بحال من الأحوال - أن تقود إلى تأييد مثل هذا الاستناد لأب عليه الكوريوليون.

يشكرون - مثلاً - أن السرياليين والتروتسكيين قد اتخذوا موقف الاستكثار تجاه عفاكست موسكو الشهيرة في اعام ٣٧ - ٣٨، تلك الحكامات التي قادت إلى التخلص من معظم قادة الثورة البلشفية الرئيسين: غير أن هذا الموقف لا يكن قاصراً على السرياليين والتروتسكيين، فقد اتخذته - ساحتها - آخرون كثيرون، خاصة بين صفوف اليسار الثوري، مثل أوتو رول، قائد افاضة ساكوبنا في نوفمبر ١٩١٨، وليندلين توماس، قائد ثرد فيلهلمين في نوفمبر ١٩١٨، وكارلو تريسا، الزعيم البنتيكليكي الثوري الذي سبق له التنديد بحكومة ساكو وفارزيني في الولايات المتحدة الأمريكية. كا أن موقف الاستكثار هذا يكاد يكون الآن موقفاً اجماعياً حيث لا بدلغ من هذه الحكامات غير اتباع الديكتاتور الاالي الراحل ألو حوجه ومن لتلفهم من خلفات زمن ما قبل الحرب العالمية الثانية.

ويتذكرون كذلك أن اتدريه بريتون، مؤسس الحركة السريالية، وليون تروتسكي (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، قائد المعارضة اليسارية ضد الستالينية (١٩٣٣ - ١٩٣٣). ومؤسس الحركة من أجل الالية الرابعة (١٩٣٣ - ١٩٣٨) ومؤسس الالية الرابعة (١٩٣٨) قد كتبوا سوياً في عام ١٩٣٨ بياناً «دعوا ثوري حرة» والذي صستر مؤلفاً من جانب كل من اتدريه بريتون والرسام الكسكي للعروة دييجو ريفيرا» لتكهم ينون أن هذا البيان لا يت على

ذكر السريالية، بل اتصر على الدعوة التي يشير إليها عنوانه وعلى الدعوة إلى إنشاء اتحاد على للفن الثوري الحر، علاوة على أن امتناع تروتسكي عن التوقيع على البيان يدل على أنه كان يريد تجنب ذات سوء الفهم الذي وقع فيه كتاب مثل كتابنا. (بداية الخامسة، ربما جاز لنا أن نتكهن بأن «جماعة الفن والحرة» التي تكونت في مصر في يناير ١٩٣٩، بعد أشهر قليلة من صدور البيان المذكور - ربما كانت محاولة مصرية للإسهام في إنشاء ذلك الاتحاد الألي للفن - والتي لم ير الثور عملاً - وإن كان اتدريه بريتون قد أنشأ شعبة فرنسية لذلك الاتحاد، أصدرت نشره شهرية، وأصدرت عددًا من البيانات ضد النازية ودفاعاً عن الحريات - أو، على الأقل، ربما كان اختيارها للاسم الذي حله صدى للدعوة التي أطلقها البيان والتي تضمها عنوانه).

ويتذكرون كذلك أن اتدريه بريتون وجورج حنين وآخريين من السرياليين كانوا يكتنون احتكاماً عميقاً لشخصية تروتسكي، وأهم قد اوطوا في التعبير عن اصحابهم بسله الشخصية إلى حد أن اتدريه بريتون، مثلاً، قد كتب إلى تروتسكي في ٩ أغسطس يقول: «أني بحاجة إلى عملية طويلة لتفكيك حتى أتبع نفسي بأنك لست بعيداً عن مثالي» وقد قال له في رسالته هذه أنه يشعر بقدرة كوردوبيليانسية (نسبة إلى كوردوبيا، ابنة الملك لير، في مسرحية شكسبير الشهيرة) تسيطر عليه كلياً لقيه وجهها لوجه.

والحال أن كثيرين قد وقعوا في مثل هذا الأخطاء السرف، والسرف بالدرجة الأولى في نظر تروتسكي. وقد كتب الاعبرالي بريتون في ٣١ أغسطس ١٩٣٨ ليقول له أن ملامحه قد بلغت من الافراط حدًا أصبح يضر معه بعدم الاتراح! وعلى أية حال، لم يكن للمجبوس بشخصية تروتسكي بين الالية والثلاثين ياتون من بين السرياليين دون



فيهم ، فقد كان اتلوييه سالرو ، السرواني الفرنسي الشهير ، مثلاً ، رغم خلافاته مع تروتسكي ، يكن له احتراماً عظيمًا . وقد زاره في أغسطس ١٩٣٣ خلال إقامته في فرنسا . ورغم كل شيء ، فقد زعم بروتون - شريك تروتسكي في كتابة بيان ١٩٣٨ - زعم في عام ١٩٥٢ ، بعد تراجع مشاعر الاحمبال والانهيار ، أن فهم تروتسكي لشككة الفن كان فيها متوسط المستوى إلى حد بعيد ، وهو رأى لا يلقى معه فيه نقاد جادون كثيرون من طراز بول سيجل وكليف سلوتر ، التالدين البريطانيين المشهورين .

السيرياليون والأتروتسكيون في فرنسا

ان السليان بياولون - مثل سيمر فريب - إستاذ السيريالية في الأتروتسكيون ينسبون تاريخ النزاع اليرير بين السرياليين والأتروتسكيين في فرنسا ، هذا النزاع الذي وصفه اسحق دويشر بأنه قد وصل إلى حد امساك كل فريق بخصائ الأخر . وهذا الشيان حريب فصلا ، بالنظر إلى أن تاريخ هذا النزاع معروف منذ أواخر العشرينات ، ويالتظر إلى أن اندامه بروتون قد روى جانيكشد ٣٤ سنة في كتابه التاريخي الرئيسى « الامحيت » .

الحال ان بير نافييل ، أحد وجوه الحركة السيريالية الفرنسية ، قد خرج عليها في عام ١٩٢٦ ، ناضراً كرامة والثورة والتفتنون ، الذي دها فيه السيرياليين إلى الاختيار بين الميتافيزيقا والدياليكتيك ، إذ ان هناك تناحراً بين الجهاني كل منهما . وقد رد بروتون على كرامة نافييل في مستنبر ١٩٢٦ ، مؤكداً على رفضه التصلن عن الشؤون المحددة للحركة السيريالية وادعاهما أصبحه على الالهام الرئيسى الذى وجهه نافييل إليها : التطلب بين الفوضى والمركسية . وقد انس

نافيل لتبليبه الخاص وانتقل بشكل حاسم إلى موقائع التروتسكية .

وقد ذكر بريمونون في « الاحاديث » التى سبقت الإشارة إليها ان بير نافييل قد بدل كل ما في وسعه ، عندما كان واحداً من قادة الشعية الفرنسية لحركة الأمية الرابعة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٩ ، للتحالولة دون حدوث تقارب مع السرياليين (لتذكراً ان اندامه بروتون كان بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٣ عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي ، ولتذكرك كذلك ان مشروع بروتون الرامى إلى التوفيق بين السيريالية والمركسية - وهو المشروع الذى كان وراء هذا الاتيابه إلى الحزب الشيوعي الفرنسي - كان نتيجة لسوء فهم كما قال الكاتب الوجودي الير كسى في كتابه « الانسان المتمدن » ، وقد انتهى إلى القتل كما قال الفيلسوف الوجودي الشهير جان بول سارتر في « ما هو الأدب ؟ » ، وكما أدرك ذلك قبلها بير نافييل !) .

كما اشار بروتون إلى ان نافييل حاول منه من المشاركة في الاجتماع الذى انعقد في مستنبر ١٩٣٦ ، الذى نظمته التروتسكيون الفرنسيون ، تحت عنوان « الحقيقة حول حاكمات موسكو » وأن نافييل لم يتراجع من هذا الموقف إلا مراراة لوسط فيكتور سبرج ، السرواني والثورى المعروف ، الذى كان قد املت لسنوه من السجن في روسيا ودخل إلى بلجيكا .

مفهومان للحرية

بينما كان ليهون تروتسكي ، باعتباره ماركسياً متنجياً ، يفهم الحرية على انها «وصى الضرورة» ، كانت السيريالية تنبئ مفهوماً فوضوياً عن الحرية . والواقع ان نصريح اقبال الملايين (بولا حنين ، قولة جورج حنين) والسلى قالت فيه - في معرض فيها للفصية الغريبة التى أطلقها ميد القادر ماسين وسلاح رلمت

السيد إلى تنبها والتي زعمت ان جورج حنين كان عضواً في ما سمته الفصية بـ « سكرتارية باريس - إحدى اشتباكات الأمية الرابعة » - ان جورج حنين كان أكثر ميلاً إلى الفوضوية ، لا يمكن اخذ على انه صحيح بلانسية إلى الفترة الأخيرة من حياة جورج حنين فقط . فالواقع ان فكرة « التمرد المطلق » الفوضوية فكرة جوهرية بالنسبة إلى الموقف السريالي ، وقد قال اسندره بروتون في « بيان السريالية الثامن » (١٩٣٠) أن « من المعروف ان السريالية لم تنحس من أن تجمل من التمرد المطلق ، ومن عدم المصوح التام ، ومن التضرب المنهيج حقيقة لها ، وأنها لا تتنظر شيئاً إلا من العنف . فالفعل السريالي الأيسب يتناكف من التزول إلى الشارح ، بللسلمسات في الايدى ، والملاق الرصاصى دون فييز ، قدر الامكان ، حل الناس » ! وواضح اننا هنا امام عدية فوضوية ، تصل إلى حد تبرير القتل على حد تعبير مري بياروميثيل كارسو . وقد لبر سارتر التمرد السريالي بأنه « تمرد ضد الأب » ، اما كلى فقد اعتبر المندمية السيريالية « عدية صالونات أدبية » . وقد برر السيرياليون صدمتهم ودهشهم إلى التمرد المطلق بحرصهم على الاخلاق ، فالتمرر ليس مطلقاً في حد ذاته . وقد سبق لبرتون أن قال في عام ١٩٢٤ ان « الاخلاق هي المراه الأكبر » .



والواقع ان الفلسفة بريمون الاخلاقية هي التى جرت إلى نيل المفهوم الماركسى للحرية . وقد انتقد كراسى تروتسكي « اخلاقيهم واخلافتا ، الذى قال ان تروتسكي قد دافع فيه من مبدأ « الغلبة تبرر الوسيلة » ، وهو المبدأ الذى اعتبره امتداداً طبيعياً لمفهوم التبلز من الحرية . وترتب على ذلك ، دعا بروتون من وصفهم بالتفتين الارحار إلى مواجهة ذلك اليلداً مواجهة تتميز برفض الأكثر حسياً « مواجهة التفتين » وقال ان التاكيد الفعالي الحقيقى للحرية يمكن في هذا الرطف (لو لبرير ، « أكتوبر ١٩٤٦ ») .

ومن ناحية اخرى ، فإن تروتسكي ، في مقال « الفن والثورة » الذى كتبه في عام ١٩٣٨ ، قد اعتبر السيريالية شكلاً من اشكال البرهومية ، المقطرة إلى اساس اجتماعي والمبتنية لمفهوم فوضوى من الحرية .

موقفان متعارضان خلال الحرب الأهلية الأسبانية .

بينما انحاز السيرياليون - دون قيد أو شرط - إلى صف الحزب العمال للتوحيد الماركسى والاتحاد الفوضوى الايبيرى خلال الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) وكانوا - كما قال بروتون نفسه في « الاحاديث » التى سبقت الإشارة إليها - يرتكبون كل يوم فرصتها في انجاز ثورة تكون ثلاثة الثورات الكبرى في الأزمنة الحديثة وتكون الأولى - من يلدو - التى لا تعرف ردة ، نجد ان تروتسكي لم يكف من انتقاد ملين التنظيميين ولم يترقب أن يتجزأ - سبب نهجهما إلى اعتبره انتهازياً - ثورة كبله .

ولما يتعلق بالحزب العمال للتوحيد الماركسى ، فقد قال تروتسكي في ٢٤ أغسطس ١٩٣٧ أن هذا الحزب « لا يستطيع ان يهزم برلينباريا

كانا لورنيا إلى المهجوم الثوري لأن - ولقد لأن - كل سياسته السابغة قد جعلت عاجزا عن اتخاذ مبادرة كهذه ، كما قال في ٢٢ أكتوبر ١٩٣٧ أن سياسة هذا الحزب كانت سياسة مثبثة لا يبلشفية .

أما فيما يتعلق بالاحداث الفوضوية اليبيري فقد كتب تروتسكي في ٤ مارس ١٩٣٩ يقول أن قاذبه قد تصرفوا خلال الحرب الأهلية بوصفهم وخداما للبرجوازية . وقد همك على الفوضوية التي وصفها بأنها معطف واق من المطر لكنه علمه بالثوب ، فهو لا يصبح خاصة عند سقوط المطر !

في أوسع الحدود بين توقعات بروتون ورفقه السريالين ، من ناحية ، وتوقعات وتشخيصات تروتسكي ، من ناحية أخرى !

مضيقان

رغم حدثت سمير غريب المنير من نشاط الجماعات السريالية الجديدة ، وعن السريالي السرايبي عبد القادر الجنابي ، فلان من المعروف للجميع - جميع المصنفين بأسر السريالية - أن السريالية انتباريقية قد اخضعت في عام ١٩٦٩ . ومن الامور التي لها دلالتها ان الجماعة قد حلت نفسها (في أكتوبر ١٩٦٩) - كما يتسول هنري بيجار وبينيل كاراسو - ورغم تجديد ملحوظ للتفكير وللعمل الثوريين بعد احداث مايو ١٩٦٨ ، في فرنسا ، بيجار اخرى ، لم يكن من شأن المد الثوري في فرنسا - وطن السريالية الأم - أن يساعد السريالية على تذليل العثرات التي كانت تواجهها . ويذكر جان شوستر ان حل الجماعة نفسها قد وقرته ظروف ذاتية غير ملائمة (آثار اغتصاف بروتون) .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن الآلية الرابعة لم تخف من الوجود بسبب اختلاف مؤسستها ، بل تجد انها في ذات العام الذي حصل السرياليون فيه جماعتهم ، قد

حقت مؤقراها العللى التاسع ، وهو أهم مؤثر لها في جمل تاريخها حتى الآن ، حيث جاء مستفيدا من التجدد الملحوظ الذي حدث للتفكير وللعمل الثوريين بعد احداث مايو ١٩٦٨ في فرنسا بالذات . وقد شهدت في عام ١٩٦٩ اتساعا ملحوظا لفعاليتها .

غرائب من كل لون

طبعي ان الأمثلة التي قدمتها على التزام بين السرياليين والثروتسكيين ليست بديلا عن استعراض شامل - ليس هذا المقال مقصده - لتاريخ هذا التزام . فلما لم أقصد بما ذكرته فيما سلف فبرلفت انتباه مؤرخينا وصحفيينا الذين يكتبون حول هذه الأمور إلى وجوب احترام الحقيقة التاريخية وللي ضرورة التعامل الجاد مع الموضوع بدلا من تزوير التاريخ لأغراض عملية قصيرة النظر مثلما يفعل تلاميذ المرحوم هنري كوييل ومن يحون في ركابهم من علم أو هن جمل ، وبدلا من الركون إلى تكرات مشوشة تقتصر على التحري الصارم للحقيقة التاريخية مثلما فعل الدكتور لويس عوض في السدة التي نظمها اتاليه القاهرة في ١٥ نوفمبر ١٩٨٦ لمناقشة كتاب سمير غريب ، فقد زعم الدكتور - مثلاً - أن تروتسكي ، قائد سويت سان بطر سيورنج في ثورة ١٩٥٥ ، وقائد سويت

بتر جراد حشية ثورة أكتوبر ، وأحد أبرز قادة الثورة البلشفية ، وسان الجيش الأحمر وقالته إلى الانتصار في الحرب الأهلية على جيوش الثورة المضادة الناعيلة وجيوش ١٤ دولة ، والذي تجدى متالين أن يطلب تسليمه إلى الاتحاد السوفيتي للشول أمام القضاء ، زعم أن تروتسكي ولد قد «هرب» من الاتحاد السوفيتي والصحيح أن تروتسكي قد نفى جبراً . وقد ابلغ رسمياً بقرار الشفي الاجباري في ٢٠ يناير ١٩٢٩ ، وكتب على إقرار تسليم للقرار بخط يده أنه قرأه واجرأ في جوهره وغير شرعي من حيث الشكل .

كما زعم الدكتور ان تروتسكي . لماركسي والفاك الجهايري ، كان مع القرد ، وليس مع المصوح ، كما أوسع حلم الاستاذ !

أما سمير غريب نفسه . فهو يتسرع في كتابته إلى حد كسر الرتبة والرتبة معاً . فقد زعم أن تروتسكي قد نفى إلى استراليا بعد سحق الثورة الروسية الأولى ، والحال أن تروتسكي لم يلبث إلى استراليا قط وكم هي بعيدة عن روسيا بل ذهب إلى النمسا حيث اصدر صحيفة «برافدا» ويولأن صاحبا قد قرأ في نص إنجليزية ما أن تروتسكي قد نفى إلى أوستريا (النمسا) فترجها (استراليا) لتصبح لمصية مصيبتين !

ومن غرائب سمير غريب أنه قد تعامل مع اسم مارسيل بياجيني على أنه اسم رجل ، بينما الحقيقة أن مارسيل بياجيني كانت فتاة (يقال انها لم تكن جميلة ، نعم غير أننا لم نسمع قط أنها قد أجبرت عملية جراحية لكي تتحول إلى رجل !)

وعندما يأتي سمير غريب على ذكر كتاب «اليون الشعب» يقول أن أنور كامل قد كتبه «عندما كان تروتسكيا» ! والحال أن أنور كامل يستند في هذا الكتاب إلى كراس ج . مونس : «الثوريون تجاه روسيا والسالية العالمية» ، والذي عبر فيه عن آراء تتعارض في طول الخط مع آراء تروتسكي حول الميروراطية السوفيتية . فحينما اعتبر تروتسكي هذه الميروراطية مجرد وهم سرطاني هل جسم ديكتاتورية البروليتشوايا . وأن ج . مونس - مواصلاً في ذلك خط المذهب اليساري الإيطالي برونو ريزي - أن هذه الميروراطية مثل طبقة حاكمة جديدة ، وهو نفس الرأي الذي تجاهه أنور كامل في كتاب «اليون الشعب» . والحال أن بير فراك ، احدثادو الآلية الرابعة ، قد لعند كراسي ج . مونس غداة صدوره مدافعاً عن تشخيص تروتسكي الأصلي للميروراطية السوفيتية التي كان قد عرض في كتاب «الثورة المدفوعة» .

ومن غرائب سمير غريب كذلك (حقاً ما أكثر غرائب !) أنه يقول أن ج . م . سيد ، اسم رمزي في حون أن د . ج . سيد هذا هو عبد المني سيد ، أحد السنين كتبوا في الاحداث الأولى لجملة «التطور» ، ولو كان سمير غريب قد قرأ ما كتب عبد المني سيد السياسية ، التي صدرت قبل كتابه بتسوة ، لأدرك ذلك ، ولكن ماذا يفعل مع التسرع والركسل ؟! لم يكن عبد المني سيد سيرياليا ولا تروتسكيا ، بل كان واحداً من اللذين حول محمود حسني العمراي بعد عبوة الأخير من المانيا ، وكانت مجموعة العراي

وسعيد هي للمجموعة التي عقدت
صلات مع عبد الحفيظ
البنغادي وغيره من الضباط
الشبان .

ولا يلاحظ سيمر غريب وهو
يلذكر أن جورج حين قد فوجيء
بتشوب الحرب العالمية الثانية أن
هذا يند دليلاً على أن الكاتب
والناقد السرياني الكبير لم يكن
حتى متابعاً جيداً لكتابات
تروتسكي في الثلاثينات حول
المضاعفات المحتملة لوصول
هتلر إلى الحكم في ألمانيا في عام
١٩٣٣ . والواقع أن تروتسكي
قد ذكر في نوفمبر ١٩٣١ ، قبل
نحو ستين من وصول هتلر إلى
الحكم وقبل عشر سنوات من
معركة موسكو ، أن انتصار
الفاشية في ألمانيا سوف يعنى
حتمية الحرب ضد الاتحاد
السوفييتي . ولم تفاجئ الحرب
العالمية الثانية تروتسكي
ولا انتصاره بل أنهم قد حددوا
مهامهم نحو هذه الحرب عشية
نشوبها في الوثيقة التأسيسية
للإممية الرابعة والتي ألفوها عليها
في مؤتمرهم المنعقد في سبتمبر
١٩٣٨ . فهل هناك دليل أبلغ
من هذا على أن جورج حين ،
الذي قد تشوب الحرب
العالمية الثانية ، لم يكن
تروتسكياً ؟

وبهذه المناسبة يجب الإشارة
إلى أنه بينما اختار بريزون ترك
فرنسا - بعد أن سقطت في أيدي
الاحتلالين - ليرحل إلى الولايات
المتحدة الأمريكية ، فإن
التروتسكيين الفرنسيين لم
يرحلوا ، وقد مات زعيمهم
مارسيل هيك في معتقل دورا ،
بعد أن وقع في أيدي الجنديين في
عام ١٩٤٣ .

لقد بات من حقنا أن نتساءل :
مى سيفك مؤرخونا وصحفيونا
عن خزعبلاتهم ؟ متى
سيحترمون عقولهم وعقولنا ؟ أم
أهم عناصرهم على مواصلة
تخبطهم الذي ليس من شأنه
إلا أن يجعل أية محاولة جادة لفهم
تاريخ الحركات الفكرية والأدبية
والفنية في مصر المعاصرة من قبيل
المستحيلات ؟

● القبول

رواية : محمد عبد الله عيسى

ال | أنا | الضالعة في رواية القبول مصطفى عبد الفتى

لا يمكن اعتبار ال (أنا) هنا
تعبيراً عن الذات التي تعتمد على
حب النفس وتقديم المصلحة
الخاصة على المصلحة العامة ،
فالرواية لا يمكن أن تحمل هذا
اللعن أو تدافع عنه ، حتى لو
انصرف السذهن إلى السيرة
الذاتية ، إذ لا يستطيع أن يكتب
هذه الرؤية شخص ينزل فيه
عنصر من عنصر - بلغة
الكيمياء - بعيداً عن حركة الحياة
وأحداثها .

إن لغة الفن تظل ،
بالضرورة ، غير لغة الحياة

فمن المستحيل - على سبيل
المثال - أن نتصالح مع لغة
التجوى (هنا على أنها تعبير عن
ضمير الفرد ، الذي يولع
بالمعاشى ، ويغيب في بوح
مرثنيته Flaubert ورجع حين
دائب ، حتى ولو حل أسلوبها
دلالة الرومانسية في أصل
درجاتها .

الأقرب إلى الصواب أن
نعرف أن اللغات الفنية نوعاً من
أنواع (النفس المتفكر) كما
حاول ابن سينا أن يبرر بها حين
أراد أن يصف حالة صوفية عارقة
في اليأس التام .

معنى هذا أن ال (أنا) هنا ،
حتى لو أقرنا (بالدلالة) الذاتية
لها لا يمكن أن تعمل في غيبة
(شفرة) تنقل إشارات المجتمع
وتداعبها ، بهدف نقل شريحة من
الحياة فتعكس موجة الفكرى
الفنية ، فيصبح العمل في نهاية
الطاف (جماعياً) .

وهذا الهدف يتسلل لنا خلال
(الأصوات) العديدة التي يحاول
الروائي هنا التخفى خلفها ، غير
إننا سرعان ما نصل إلى نوع من
الرؤية (المجاوزة) ، الواعية التي
تخل انتكاساً ما للوعي الجماعى
موفقاً Comsaime Collective
كما أطلق عليه جولدمان في كتابه
Pour une Sociologie du re-
main

بل أن هذه الرؤية تعبر عن
الطموحات التي (يجب) أن
تكون وليست التي (تتمسك) في
هذا الوعي المباشر البسيط .
وإذن ، فإن الرؤية التي تتسلل
خلال صوت الحكاكي /
الأصوات ، إنما هي لغة الرواية
التي تعبر عن المجموع إلى درجة
تصل إلى (ملحمة) أدوية من
أنواع (الملحم) التي تنوع في
حركاتها عن فعل واحد كبير .

لنتلف ، أكثر ، إلى هذا العالم
الروائي

● وإذا كان كل عمل فني عظيم
يسرى من خلال مستويين :
المستوى المباشر ، والمستوى
الأشاري ، فإن واجب التوقف
عند المستوى الأول هنا ضرورة
لا بد منها .

الرواية تشير إلى أننا أمام الجزء
الثالث من ملحمة ضخمة يمكن أن
يطلق عليها ملحمة :
الاسماعيلية ، صدر الجزء الأول
منها (الخروج) من قبيل ،
وسوف يصدر قريباً الجزء الثالث
منها (حدث في يوم الزينة) وبين
إسبيلنا الآن الجزء الثاني
(القبول) .

وإذا كان الجزء الأول -
الخروج - صدى إحياء
المهاجرين من مدن القارة إيران
هجرة ١٩٦٧ ، وإذا كان الجزء
الثالث صدى لمرثمتهم ثالثة بعد

فالفن - باختصار - هو نوع
من أنواع السحر يتوصل به
صاحبه ليقتل شرعية من أفعال
الحياة الخفية إلى أصل الفن الذكرى
ليبرر به - وليس عنه - من
خلال جنس أبن بعينه .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن
نرى في رواية (الدم . . وشجرة
التوت الأحمر) ، التي اختار لها
صاحبها عنواناً فرعياً هو
(القبول) ، صورة هاربة من
نسيج الرواية ، متداخلة في
خيوط العمل الفني وانشاءاته
العديدة ، حتى إذا ما اشرنا على
النهاية ، شعرنا بأن الصور
المهاربة والخيوط المتداخلة
فوجئت - خلال التقاط لحظ -
تقضى إلى دائرة (السوى)
وتدائيه .

ويعن محمد عبد الله عيسى هنا
في تحديد درجات الوعي ، فيصل
بنا إلى أن هذا هو (السوى)
الجماعى بوجه خاص .

فالتحول من الذات إلى
الوعي ، والوصول منها إلى
تحديد درجته الاجتماعية هو
ما تحضى إليه الدلالة وتؤكده .

انتصار عام ١٩٧٣ ، فإن الفترة التي تقع بين عامين ٧٧ و ١٩٧٣ هي الفترة التي تصورها أحداث هذه الرواية (القبول) ، حيث ستعرف فيها حل أصداء من نيران ملحة ضخمة من ملاحم الفضال التي صنعها المواطنون المصريون الشرفاء الذين رفضوا الهجرة من الاسماعيلية فظلوا تحت ظروف نفسية وجسدية بالغة السواء ، وتعايشوا مع نيران العدوان الاسرائيلي و نيران حرب الاستنزاف وضروا سنوات الثار هناك .

إننا من خلال إحدى عشرة لوحة لا نغطي صوتا واحدا - صوت الراوي - ولا يثبت أن يتوزع هذا الصوت ويتناثر خلال اصوات أخرى كثيرة تتسلل في كل أنحاء المدينة حتى إذا ما هم الحظر تروجه الجميع على (البهدوم) الواقع () أسفل للمنى الادارى القديم - بنحس الاقربى () حيث يشكل هذا المكان () الذي يحمى ، على المستوى الاشاري ، لتتسلل وبعج تلك الاصوات المناضلة : نفسى حسين ، أمين مسعود ، محمود أبو الغيط ، عباس محمد الطيب . . وغيرهم .

وطولة الملحة الخالدات تنصرف على رذائل الحرب ويولائها خلال الاحداث الدامية : اننا أما مشاهد وصور كثيرة :

- ذبحتنا النكسة ، ذبحك أبوك ، ذبحك غطابك ، غنيت فوق غرق في اشلائات اليومية . . لم يضلني (ص ٢٤)
- تزوجت ليبا فقينا شر العوز والحاجة . . هل تريد عقد
- بكيت كثيرا تلك الليلة تحت شجرة خليل بعد أن خلعت اسنك من قلبي .
- في صفوف المهاجرين - بارشقا زريق . . تباع المقتولات - بارحص الاسمار - قروش قليلة تسد بعض الفراغ في البطون (٣٣)
- طلق زوجته في بلبيس من أجل أن تحصل على بدل هجير كامل كمكفلة (٣٤)
- لولا الملحة ما كنا في حاجة إلى استثمارات الشئون . . (٣٨)

- مشول الدجاج الشعبي ، يحفظ الفشار والبقا ايضا ، يفهم في أمور كثيرة ، لا نعرف من أين يأتي بالشيء يقوله ، غصب ذات يوم عندما قال أحدهم أن الاتحاد الاشتراكي لم يعلمهم سوى الكلام (٥٢)

يبدأ أن ثمة صورا أخرى تتداسي ، لا ترسم احوال التهجير ونير الحرب فغصب ، وإنما تقضي اليها التطلع إلى تجاوزها ، وفلك بالصدود والمقاومة :

- خرجنا في شاطئ القنطرة صباح الأحد (١١ يونيو ١٩٦٧) ، نشرش الرايات البيضاء ، تقيم معايرنا الأهلية ، وعطت الاستقبال ، بعد أن نزلنا كثيرا في جرح الوطن ، نحسب لدعاء العدو الزاحف خلف النكسة ، تتلفق بقاياتنا الشاردة - نضمد الجراح -

- والشرح في الصدور . . نمر ، نتوغل داخل سينا ، تعود بعشرات الشارين . . ثم تسهر على الشط الغربي للفتاة ، بدون سلاح ، لا نملك سوى ارواحنا . . خروفا من تسلل العدو وسط الدبول والصدمة ، لم يكلفنا أحد بذلك (٥٣ ، ٥٤)

ولا يضيف المناضلين الحصار ، حصار الاسماعيلية ، يستوعبون حصار الجغرافيا مسلحين بالتاريخ ، فهم يتذكرون دائما الالف من أملة الصدور في الماضي :

- نحصل لكم كل التضدير بارجال المقاومة الشعبية . . تسجل لكم كل اعصاكم البطولية الحارثة . . (٥) . . كما سجلنا لا ياتكم من قبل دورهم البالغ الاهمية في اطلاق شرارة التحرر الوطني عندما خلف رجال الشرطة في معركتهم ضد الانجليز في ٢٥ يناير ١٩٥١

ويستلهم المناضلون الشجعان كل قصص التاريخ المصري منذ شجاعة أحمد عرابي ، ابن الشرقية ، الذين يتمون بقامة قتاله والدوران حوله دائما وكذلك شجاعة ابطال ثورة عام ١٩١٩ ضد المحتل الانجليزى

البيهي ، كما يسجل الحياكي قصة حركة التلى وما تعنيه في هذه اللحظات التي يحياها ، إذ يربطون بين هذه المدينة التي يصمتونها (المعجز منطمة ، ذات شعر غجري ويعود شريفة كتب تحتها : جولدا . . وبين حرق التلى بولو الصوت :
- تلك الدمية التي امانك ترمز لكل شيء نكره . . كما كرنا التلى من قبل . . فنخرج إلى اشمال انثار فيها والخلص منها في مثل تلك الليلة من كل عام . (ص ٧٥)

وإذا كان صاحب (القبر) جهد طويلا يؤكد أن حصار الجغرافيا يمكن التغاض عنه ، وأن اثار التاريخ في هذا الواقع هو واقم لا يبد من العيش فيه واستلهامه ، فقد جهد ، بالقطع ، يؤكد أن هذا الصوت أو هذه الاصوات (اننا نحن) انما يحير من هذا العالم الجديد الذي يحلم فيه الانسان المصري بواقع مغاير لهذا الواقع ، واقع يسمون من العالم المرير الذي يجاهد إلى عالم اخر مشروطا بالجهد لتجاوزه .

وهنا ، يمكن تفصيل طموح ال (اننا) في علة ملاحظات يمكن اجمالها على النحو التالي :

فمن الثالث يوضح انذ أن ال (اننا) هنا تساوى (الوعى الجماعى) الذى لا يمكن عالم المجتمع (كبرويتش) ، وإنما يجهد ليكنس طموحه وجروحه إلى مثل أهل خراج هذا الواقع .

ذلك إن الوعى هنا ليس هو الوعى الشعبى ، (الزائف) ، وإنما هو ، بتعبير لوكاتش (الوعى للممكن) ، بما يجب أن يكون في اللحظة الحاضرة .

هذه ملاحظة ، أما الملاحظة الثانية ، فهي اننا يمكن أن نوصل العنصر القنى وفضله مما .

اذ يمكن الوصل بين نجوى الذات وبين الوعى الجماعى ويمكن الفصل بين نجوى الذات والوعى الجماعى .

وتتير درجات الوصل والفصل هنا مستويين : الخاص والعالم . .

اذ يمكن البحث عن العلاقات الداخلية والتي الفنية إن استدعى الامر الدائرة الذاتية ، وهو ما يمكن به البحث عن العلاقات الخارجيه من البنى الفنية ايها ، إذ استدعى الامر الفصلية والوضوح على المستوى الآخر / الاجتماعى .

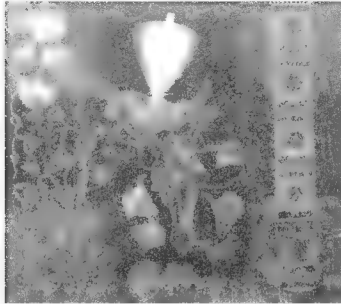
غير أن الوصل أو الفصل لا يحول دون استخلاص (رؤية العالم) بالشكل الواعى . ان ال (اننا) وحدها لا تستطيع التعبير عن (المجتمع) اذا استخدمت الروح اللذان ويقع به بعيدا عن المشاركة الفعالة في حركة المجتمع ، وإنما يمكن أن يصبح فعلا إذا ما امتزج الذات مع العالم ، فاصبح الوجه هو (الرؤية) الواحدة .

واستطردا لهذا ، فإننا لا يمكن أن نقفل لهرأ ماها ، هو أننا لا نستطيع الاثباتات من فعالية الفرد ، غير أن هذه الفصلية تصبح غير نى موضوع حين يتصل الانسان من المجتمع .

وبناء على ذلك ، فان ال (اننا) هنا لا تعبر عن مضمون الذات المثققة في درجاتها مجرد كما هو الحال عند مثقف مثل فتحي حسنين - على سبيل المثال - . . وإنما تعبر عن مضمون الجماعة وتؤطره في تلك الصياغة الفنية التي يجادل بها صاحبها المخرج من دائرة الفن إلى الواقع والامتزاج فيه .

واختيرا ، فمن المؤكد أن فعالية ال (اننا) تصبح نوعا من الوعى الفعال الذى يجاوز الواقع إلى (القول) ، وهى درجة عالية من درجات الوعى الايماني ، وبالتعبية ، درجة غالية من درجات الرقى القنى لا يستطيع أن يعصل إليها إلا لمن يحاول استيعاب عناصر الواقع الذى يحياه ، ذلك ، لأن التطوير لا بد أن يتم في وبعج فهم المواقف العامة للشخصيات المشاركة في التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وهنا تتغير الذات ، وتغير من موقف لرحب واعم ♦



غالب خاطر وفن الاحتجاج

محمود بقشيش

الفتان و غالب خاطر « هو أحد الفنانين
القليل في مصر الذين تشغلهم هموم الواقع
السياسي والاجتماعي المصري ، على الرغم من

- غالب خاطر .
- ولد بمدينة القاهرة عام ١٩٢٢
- تخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
(قسم التصوير) عام ١٩٥٠
- أقام أول معرض فردي له عام ١٩٥٦
بجمعية خريجي الفنون الجميلة
- المعرض الثاني عام ١٩٥٨ بقاعة أتيليه
القاهرة .
- أقام بليبيا ثلاثة معارض في الأعوام ١٩٥٩ ،
١٩٦٠ ، ١٩٦١
- أقام معرضه السادس بأتيليه القاهرة عام
١٩٦٤
- أقام معرضه السابع بقاعة اختناون
(الفنية) عام ١٩٦٦
- أقام معرضه الثامن بقاعة الفنون الجميلة
بباب اللوق ١٩٨٠ ، والتي تحولت فيما بعد إلى
بنك من بنوك الانفتاح .
- نظم له معرض « كستر » بهاتفو بيلانيا
معرضاً ، استمر عرضه ثلاثة أشهر

علم اهتمامه إلى أي حزب سياسي، أو تجمع، أو جماعة من أي نوع، بل يعيش في صولة، وكثيراً ما يلوذ بالصمت، فظفل فترة - تطول أحياناً - لا نسمع عنه شيئاً، ثم يفلجنا بعدها بمعرض، ليصبح سلة الأسماك والسمين، ويكون معرضه حديث الفنانين، والشاهد، ومجهود المعارض، بل حديث أناس لا نعرفهم بالثمن صلة، فمعارضه أشبه بالملح لوق الجروح، تمسك بتلابيب الأوجاع الاجتماعية، وتكفل جمل مراحل (ترومتر) ينضئ أولاً هجوم المرحلة، وثانياً يبحث في مجال لغة الشكل، وحرصه على امتلاك أدواتها، وثالثاً بالدأب في نسج حلقات دائمة التطور، بالمسودات الترسوس، والشعبي، مزدهر بروج تنسج بالخرسية، والجراة، والمواجهة، والمدهش أن فورة الشباب لم تنطفئ عنه، رغم بلوغه الرابعة والسبعين، بل تازلت نيرة الاحتجاج، والتصلبي عالية، بل زادت من قبل، كما واصل ما حُرف عنه من تميف، والتصراب من ذوي السلطان، كان من نتائجه عدم إدراج اسمه ضمن المرشحين بانتاجه، أو شخصه لتمثيل مصر في المعارض الدولية، أو إشراكه في اللجان الفنية المختلفة، وما أتيح له من فرص السفر، والاحتكاك، بعيداً من خلق العالم، جاء بصورة شخصية، ومن أبرز الدعوات التي وجهت إليه دعوة من معصم «كسندر» الذي نظم معرضاً لآثار «توت عنخ آمون»، وكانت إدارة المتحف تريد أن تقدم للشعب الألماني ثنائياً مصرياً ماصراً يكون مقبلة للمعرض الأثري، فوقع الاختيار على «غالب خاطر»، واستمر معرضه بالمتحف ثلاثة أشهر، وقوبل بصفاء إعلامية كبيرة.

منذ معرضه القروي الأول، الذي أقامه عام ٥٦ بجمعية قريشي الفنون الجميلة، انتدح توجه الفنان إلى أسلوب تعبير، يتضح بلمس به مفارقات اجتماعية، من هنا امتلأت لوحات ذلك المعرض برواد القاصي الشعبي، ومثل «التعبيرين» احتفى بالتقاط التغيرات المختلفة، والتجليات في الوجود، والأيدى، أو اصطفتها بالشكل الذي يثير عن رؤيته. في إحدى اللوحات - مثلاً - تشاهد لاعبي الورق عاطلين بمشاهدين. هذا هو الظاهر، غير أننا عندما نتأمل وجوه اللاعبين والمشاهدين نكتشف أن هذا اللقاء ليس إلا صدمة ذمرا الفنان لكي يُطعن على درجة من درجات «الوشة» يعان منها كل المخاضرين، والفانين في ذات السنين، أو الثلاثين بجلودهم، تاركين على أسطح الوجوه ما يوحى بالفقر، الدخين، أو القنوط، أما على مستوى الأداء، نراه متخففاً، نوعاً ما، من القواعد الأكاديمية، ليساً يحمي التجميع بالنسور

معرضه الأول في القاهرة ١٩٥٨

والظل، واللون، والارتباط بالملامح الواقعية للأشخاص، متجهاً إلى تحريف تعبير - يتلوه فيها بعد، كما تجلت بدايات ميله إلى الخطوط الهندسية المستقيمة، حيث تظهر في الخط الخارجي للرؤوس، أو بعض أجزاء الجسم، وتظهر خطوط سوداء حادة في منطقة قمار الخفاق بالفتاح، أو في موضوع الخط القاصي للشكل، فيخلق بذلك توتراً، ونشاطاً، يقدم به رخاوة الاستسلام للأسى، والمرارة.

وتترفع الشحنة التعبيرية للفنان في معرضه الثاني عام ١٩٥٨ بأثلية القاهرة فنراه يخطو خطوات في التطور من الأصول الأكاديمية، والانطلاق في تحريفات الشخص، وصمود الاضلال بالخطوط الهندسية المستقيمة، وتأكيد المواجهات الحادة بين النسور والظل. دار الموضوع الرئيسي لمعرضه الثاني حول حياة الناس في القامى الشعبية، أو في ساحة الحسين، وكالمادة، كانت عينه الناقلة تمسك بمفارقات لافتة، أحياناً وتقدم إيماءات عن «الوشة»، و «الاعتراب» أحياناً أخرى. متعاقبه في هذا المعرض تملو - غالباً - إلا من المقاعد، والمتنزه، يشكل منها جواً مسرحياً، رمزياً، فيستمر لها ملامح الإنسان، تصير القواعد المصطنقة شخصاً تنهاس، ويترقى الظل الكثيف نصل من الضوء الصريح، تمتد بدرجات أقل عبر المتناهد البشرية. قد نلمح شخصاً، مبهم، في جوف الظلال الكثيفة، أو شيئاً لوسيفي يمشند بمودة إلى حوار الحائط، يسير منكرًا، والفنان يرجع كفة الأشياء، على الإنسان، فيخلط مساحة مرموقة ل «جزء» أو موقد أو منضدة في هذا المعرض يقدم لنا تحريفات في «التطور الهندسي»، مستخرجاً منه منظوراً تعبيرياً، رمزياً على غرار السبراليين الأوروبيين، أما الأيدى - وهي العنصر الذي سيحتل موقعاً بطولياً في وسائله التعبيرية كما سوف نرى، فيما بعد - فقد استرل منها إيماءات متروحة الحفة، فاليد إذا أمسكت بشيء اعتصرته، أو شذت الفض عليه، ولذا تلت قدت كل ما مئت بصلة

«الفعل»، وتجمست صورة اليأس.. غير أنه يتوقف أحياناً، ربما لالتقاط الأنفاس، أو الترويع من النفس، استعداداً لعمل درامي جديد، فيتوقف عند تامل جماليات «طبيعة صامتة»، يستمر أبجديتها من البيئة الشعبية، كالربابة، والقلعة، والزخارف الفطرية، ويصطف بخصائص أسلوبه الفني، وإن أظهر ميلاً إلى الأخذ بقرب الأساليب إليه الهندسي، أحياناً «التكمية»، غير أنه لم يطبق قوانينها تطبيقاً حرفياً، بل اكتفى منها ببعض الملامح.. تظهر في بعض المتناسر، ويغشى البعض الآخر، ولذا ثبت أن وقته التأملية، واهتمامه بالزخارف الشعبية تركت آثارها، وانتش هذا الميل فترة.. كان من نتائجه إقامة معرض، غير أن ثنائنا القلق يصر على نفسه من جديد، وتعود نيرة احتجاجه عالية، كما سنرى في معرضه الأخير.

[المرحلة الثانية]
٥٩ حتى ٦٢

أمضى بليبيا أمواً ثلاثة، تقريباً، أقام خلالها ثلاثة معارض - حفلت بالمشاظر الخلوقة، وملامح من حياة الناس، غير أن إيماءات «الاعتراب» و «الوشة» كانت أروع من مفارقاته الانتقادية، وأبها كان أصلاً الأرجح ذلك ذهب إلى البيئة الجبلية محلاً بمخزون وجداني، وجمالي صاحب في بيته الجبلية، فخرى في لوحاته بليبيا، فتلس أحوال الحاد بين الظل الكثيف، والضوء الباهر، ونفس التعليل والأشياء، على الإنسان، فتشخصه في «ليبيا» ما تزال شبيحة، مدبرة هنا، والأماكن ما تزال مبهجة، مرحشة. إن حبه القلبي يتنمش أحياناً، فينج لنا لوحة - لتعرض أن اسمها «سيدات من ليبيا» - فاللوحه تمثل سيدات محجبات بلباس يضاء أشبه بالأكفان، يقفن في صف، أمام سور حديدي ذي رؤوس مدبية، ويظفون بحر محمد يتغير حدود. ساطع هليلج أنفاسه كشافية، قوية، فظفون أشبه بموميوات أثرية، ويدواته لم يرد لنا الإحاط هذه المرة، فقد «الأمم» مثلاً في طرفة تظف من التابية الأخرى من السور، تاركة خلفها ترائفاً من التخلف.

بعد عودته من ليبيا أقام معرضه السادس بقاعة أبيه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٦٤، وعكس هذا المعرض صموداً في التلخيص الهندسي الزايف على مشارف التجرسد، متتالاً به موضوعات تنسج إلى الشرائح الاجتماعية القهيرة، كالسكناسين، الصينين احتلوا محور معرضه، بالإضافة إلى موضوعات أخرى أبرزها «الخصامة»، حيث يقدم توصيات عليها. يتخلص، في هذا المعرض، من إيماءات المنظر الثالث، ويقفل التناهد في

النور والظل ، إلى الخطوط الحاصرية المستقيمة ، والمكسرة ، وتحقق الخطوط المتحركة نهائياً ، تتلاشى نوايا التلطف ، والمداخلة . لكن ... أي مداخلة وملاطفة مع موضوعات مشحونة بالمعاني ، والألم ، في عالم متحمس بالفيجية ١٠٠ . من هنا كان التلطف بتدخلاته المغلفة أساساً إيقاعياً للوحاته ، وفي عالم كهذا لا بد أن يحدث تحولاته على رمز السلام الجليل : « الحماة » ، فظهر في لوحاته بمديد من الأرجل ، والأظفار ، تقاقل خطراً نستشعره ولا نراه .

وعلى الرغم من ثقافته ، بشكل عام ، من « العمل الثالث » أعطى بعض أعماله حساً تخبياً ، من طريق التلميح بين « الشكل الرئيسي » والعناصر الأخرى المساعدة ، وكان من الطبيعي أن يتجه إلى التلح ، ثم إلى التصوير المنحوت كسوف تري .

● في معرضه السابع الذي أقامه عام ٦٦ بقاعة اعتازون (القديمة) ، قدم تجربة ربما كانت الأولى من نوعها في مصر ، فقد قدم في معرضه هذا لوحة واحدة طوله أحد عشر متراً ، وارتفاعها متر وأربعون سنتيمتر ، وكان من المستحيل عرضها كاملة ، بسبب ضيق مساحات حوائط القاعة ، فلهذا إلى يومنا هذا أطلق على لوحه البانورامية عنوان : « العلوم الحديثة والإنسان » ، يمثل التصف الأول من اللوحة حاشياً بما تتيحت منه إبداعات في الفن والعلم ، أما القسم الثاني فيمثل شمساً تولد منها عناصر الحياة المتفتحة ، والمتغيرة ، والمغلفة ، في تراوح بين السعادة والشفاء ، والواقع أن الفنان كان كرمياً ، ربما أكثر مما ينبغي ، فامتلات لوحته بالتصفييلات الهندسية ، والاستعارات من الموثيقات الشعبية ، والفردية ، استزادها بالكمالات والحروف ، فإذا أضفنا أن « اللون » المسيطر على جمال اللوحة هو درجات الألوان الباهتة عندئذ يمكن تصور أي طيف شرقي قدمه لنا الفنان !

● التلح

من المصريين الفلاكل الذين مارسوا التلح ، واختار خامه صعبة ... حلة الحديد الحسنة ، وشهدت السجيات اتصال ، وانطفاء نشاطه التلحي ، ولقد أفضى « غالب خاطر » بما تعرض له الفنان « صلاح عبد الكريم » في أواخر الخمسينات من جدال حثيف بليغ ، أحياناً حد استمات انباه أصملاً إلى فن التلح أصلاً ، فقد كان يؤلف من نقابات الحديد تكوينات تحية تشهد له ، لدى التلحي التزيه ، وبخصوصه الخيال ، وعمق الرؤية ، وبراعة التصفيح ، فبر أن معظم الفنانين ، والقياد ، قد توفقوا عند الوحدات المتشتركة التي شكلت بها تشابهات متشاكلين ،

مشدحين ، مستكرين ، وقد دخل الفنان « غالب خاطر » ساحة التلح الجديد ، بعد أن اعترف به ، وشال والده الأول في مصر « صلاح عبد الكريم » حينئذ من الجوائز الدولية ، ونشر نبذة عنه في قاموس « لاروس » الشهير ، ورغم ذلك لم يسلم « غالب خاطر » من بعض المشاكسات النقدية ، فمجمعاته فضلاً عن كونها مكونة من الحديد الخردة . تتحرك ! ، وقد أثارت تلك « الحركة » عديداً من الاعتراضات ، سبقت من عدد من الترائين الجدد ، منها أن تلك الأعمال المتحركة تنتمي إلى الأسلوب الفني الأوروبي المسمى بـ « الكينيتك » أو الفن الحركي ، أكثر من انتمائه لسيوروت التلح المصري ذي الطابع « السكون » ، ولقد رأى البعض الآخر انصراف الفنان عما هوذا عليه من اهتمام بالفضايا العامة : سياسية ، واجتماعية ، واستغراقه في جماليات شكلية تعتمد اللهو أساساً للإبداع ، وأوسع هذا الانصراف إلى مرحلة السجيات القائمة ، وحرص الفنان على السلامة ، وفي ظني أن « غالب خاطر » يحرص في كل معرض على أن يقدم شيئاً يختلف به ، في كثير أو قليل ، عن السائد عن الإنتاج الفني ، أو يقدم إضافة ما ، لهذا السائد ، للقيم ، وكان السائد هو « السكون » !

إن هناك فروقاً واضحة بين منحوتات « صلاح عبد الكريم » ومنحوتات « غالب خاطر » لصالح أولئك من الشئات المفرد كياناً عضوياً متماسكاً ، بينما يتجه غالب إلى التيسيل ، والقصبة في اختيار ، وحداثته ، وهي وحدات تنمسية صريحة : دوائر - شرائع حديدية ملطقة شبيهة بالوحدة الفنية - السياسات ، وفي معظم أعماله يستخدم « الموتور » ، وفي واحدة من منحوتاته استخدم « الباي » لإعطاء الحديد الصلب مرونة مطاطية ، كما في منحوتة المنزلة ، وشريحة القوام ، يمثل « الباي » منها مكان الرقبة ، والجسم ، والفقرع ، بينما ترتبط أرجلها بالقاعدة عن طريق مفصلات ، فلا تكاد تعلق « المنحوتة » حتى ترد عليك بترقيص أرجلها ! (لقد خطر لي الآن أن ألقى « وضع تلك المنحوتة في حديقة للأطفال ، ففي أي أدركت على الفور أنه يمتين على أولاً أن ألقى « وجود حديقة للأطفال !) . يمثل الفنان خاطر إلى التجريب ، فلا يكتفى بالحديد ، بل يضيف إليه خامات تتناقض تناقضاً كلياً معه ، كما في منحوتة « الطاووس » ، حيث تلتف الألوان الشفافة ، وألوان جسم الطائر من حدة الدليل الدائري ، تدور حوله بوزنه شلابة دوائر متداخلة ، حافة بأنياب ملطقة ، حافة ، كما نلاحظ استخداماً آخر لحمة التحلج مع الحديد ، كما في منحوتته من الكواكب ، فبر أن الحنين يعاودها إلى تعبيره الرمزية كما في

منحوتة « الكلب » ، التحلج الناتج خوفاً من مجهول ما ، وعلى الرغم من اختفاء الحركة الميكانيكية فإن التمثال يظهر في هيئة الكائن المتحرك ، ويظهر نفس الإياه في منحوتته « صلاح يصعد إلى السماء » ، ففي حين التزم « صلاح عبد الكريم » بالتبصير الواقعية بجمس الإنسان في منحوتته عن صلب المسح ، اكتفى « غالب » بالإشارات الموجبة ، والتلخيص الشكلي ، فصنع صلباً عملاقاً شبه بشكل الصليب اللاتيني ، في قمته إشارة القداسة ، وتصاعد على عمود الصليب شرائع ملطقة ، متصلة ، تضيق كلما ارتفعت ، إلى أن تتلاشى ، موحية بالذوبان في المطلق ، وعمود الصليب نفسه يتسع عند اقترابه من قاعدة التمثال ، ويضيق كلما ارتفع عنها ، للإيهام بوجود منظور خطي ، وهذه الحيلة الفنية توحي باستدارة العمود امتداداً يتجاوز به شكله المرئي إلى نقطة ومجبة للتلاشي ، وتخلق تلك الشرائع المتلفة حول العمود التمنسج بدورها في المطلق .

● المعرض الثامن ١٩٨٠ بقاعة الفنون الجميلة

تبلورت تجربة الستين في هذا المعرض ، وتوسحت نظرت الانتدابية مع ارتفاع في مستوى الأداء ، وتصوبت فنية سائلة ، فقدم عاد في هذا المعرض تلميحاً ناهياً لبعض صلاحيات الأكاديمية ، ومبتكراً في نفس الوقت بصيغاً جديدة ، مع احتفاظه باستمرارية في بعض خصائص أسلوبه الفني ، وطابعه الخاص ، أبرزها حرصه على المذاق الطرقي ، والتباين الشديد في العناصر ، والنسابة بالوصول إلى الأهداف التعبيرية بأقصر الطرق المتاحة ، وتبدت المقابلات على نمونين :

النمو الأول يتمثل في مساحة يدها ، صريحة البياض ، تؤثر عناصر لوحاتها ، وتحددها في حين محد ، وقد تلم تلك المساحة الجيده باختراق عناصر اللوحة لوضوحها في مقابلة حوارية ، أما النحو الثالث ، فيتمثل في مقابلات رمزية بين شكل الحيوان - وبالذات الحمار - وشكل الإنسان ، مع ترجيح سافر لكفة الحيوان ، لم يقدم لنا الحيوان ، والإنسان كامليين ، بل اكتفى من الحيوان بالراس ، ومن الإنسان بالراس أيضاً بالاضطراب ، وسائط للتعبير ، ووصل في أبحاثه في الدراسة درجة لافتة للنظر ، تجاوز بها محاولات الأكاديمية الأولى ، وصوب بها - كما قلت من قبل - الحسات التي سقط عليها بمحكم درجة الخبرة ، والجديد في هذا المعرض ، بل في المعارض المصرية : أولاً : التلخيص بشكل حاسم من الألوان الصريحة التي كان يتعلق بها من قبل ، والاكتفاء بتلخيص خامات أقلام الفحم على (توال) مضيق بطريقة خاصة ترك له السطح

لونا تنحاسياً ، فهو لا يريد لموتنا ، وجواسنا التشتت في استعراضات لونية هاشمية ، بل الاحتشاد من أجل أعدائه التعبيرية والجمالية .

كانت مثيرات العرض مشكلات ، وخلل في سطح الحياة الاجتماعية ، والمعلمة ، وأحياناً ينحصر أكثر إلى عمق من أحضان الخلل ، ينحصر منه «حكمة ما» ، ويقدم لنا خلاصة تجوهره التأملي في السطح ، والعمق ، في لوحات يلعب فيها نصل «القدح» ، ويرتفع فيها نبض الرمز ، وصوت الاحتجاج .

● الوجه ، والأيدى والأرض

إن كل الوجودية التي رسمها حزنه ، متجهم . باستثناء وجه «أنور السادات» الذي يتسم سعيماً ، وتفصح ملامح تلك الوجود من انتمائها الطبقي ، إلى الشرايع الفقيرة ، والمعلمة في الواقع المرير ، كما تظهر بعض الوجوه متجاوزة تغير السرد ، وأخزن ، إلى منطقة اللحول ، وهي مضغوطة في زجاج نوافذ التواصل العامة ، وتشارك وجوه الحيوانات وجوه البشر في الجملة ، وإن اختلفت عنهم طبيعياً ، فيظهر عليها والترف ، - خاصة وجوه الجبان - وتؤكد ذلك ، ولقدان يعرض على وضعها في الموضوع السلائق بسياً . أصل اللوحة ، ينمىها قدرها تناسياً ، من أخطر إلى الوقت الذي يثبث فيه أقدام البشر في الأرض بسامير .

أما الأيدى - أحد أبطاله الرئيسيين - فيستغلها كمكائن تعبيرية يريد لها السيادة في اللوحة ، ووصول التعبير بها من التفرع لدرجة لافلتح للنظر - ففي اللوحة التي رسمها للسادات ، ظهرت الأيدى ، والأصابع ، عاصرة إياه بالتساؤل ، والرفض ، والتأييد ، ويبلغ صبره وبراهته مداه في لوحة بعنوان «وهود فارغة» . رسم في اللوحة أربعين يداً ، نصفها يمثلان ثألاً قاتلاً ، والنصف الآخر يتنوح تنوحاً مثيراً . أما «الأقدام» - البطل الثالث - فقد قامت بدورها في تأكيد حالة العالم الذي يتصدى له الفنان ، ويضعا أمام انقلابات مضجعة تسير على الأرض توضح موضع الرأس ، بينما تظهر وجوه الجمال في القمة . مترهلة . متقلبة . مشرقة المستحيل .

أما إذا وضع موضوع الأقدام في موضعها الطبيعي فإنه لا يتحرك دون أن يشيها تيتياً في مكانها ، ويستعمل «خاطر» رموزاً أخرى جانبية كرمز «البالونة» دلالة على فراغ الوجود ، والفعل ، أو «مفتاح الحلب السرد» لإحداث مفارقة لا ذعة . ولأن الفنان يريد أن تصل رسالته إلى جمهور عريض ، فإنه يلجأ إلى ما يمكن أن يوصى بالتوضيحية ، كما في لوحة «المسألة» حيث يربط شكل الحمار ، وشكل الإنسان في معاملة رياضية مختلفة بعلامات الحساب للمروعة وعند علامة النتيجة يكون موضع الإنسان معلول

المراس دلالة على التخلف العقلي ، أو يهجم بالوتة تشير إليها أباد متخمة ، مجهدة من طوط الانتظار ، وهكذا . . . لقد أخذ «غالب» من الأسلوب الأكاديمي الالتزام بتسجيل الموضوع للمرد رسمه ، ورفض منه عنصر «المشطور الثابت» الذي يفرض وحدة في المكان ، غير أنه أرجد وحدة عضوية بسيطة ، عن طريق

الدرجات الضوئية للتأطير ، والتي وحدها ألون «التوال» العنصري ، وتقلل ألوان التجمع ، ثم تلك للساحات البيضاء وهي تقوم بتأطير العناصر المرسومة ، التي بدت هيئة نجمة ،

أشبه بالنحت البارز على الميخليات . بهذه الطريقة تقفنا الفنان عند درجات متوازنة ، لا تفوق بنا إلى أحقاد وهمية ، ولا تنقصنا ، وكأنه يريد لنا ألا ننسى حقيقة أننا أمام «لوحات فنية» . لا واقع . يدخل اللون أحياناً ، مثلاً ، شفافاً متعلماً من كتلته القديسة ، حتى لا يصدم ذلك الخلط المتجانس من النقص والتخلص ، بل يكون في خدمته ، وعلى الرغم من اعتراض حديد من الفنانين على الطريقة التي يتعامل بها «خاطر» مع الألوان الزرية ، حيث يقرّبها من شفافية الألوان المائية ، أرى أنه وفق توفيقاً جيداً في تركيز عناصره المرسومة ، والموتة من أجل الوصول إلى أغراض تعبيرية اختارها ، ولو تأملت لوحات اثنين من رواد الفن الحديث ، أمي «سيزان» و«جورج» فسرى أن أكران الفن الحديث ، الزنيسية

من الألوان للمالية في شفافتها ، على التقيض من «فان جورج» الذي ينغم لوحاته الزرية بالعجائن الكثيفة ، ويمكن أن نرى نفس التباين لا بين فنان وآخر ، فضلاً عن الاختلاف بين عصر وآخر .

.. ولتأمل الآن عدداً من لوحات معرضه الأخير ..

(لوحة المعالجة)

مقاسها ١٣٧ متر × ١٣٧ متر عند النظر إلى اللوحة ، من وجهة نظر تجريدية ، نراها أشبه بخريطة جديدة للعالم ، يمثل كل رقعة منها مجموعة من «الحمار» ، وفي كل اللوحة . بل على العكس ، وظُفَت للقيام بدور تشكيلكي هام ، فقد أسهمت في خلق توازن بين العناصر المختلفة ، فاستطاعتها الهنسية من استنارتها خفت من لينة المتحنيات الكثيرة للإطار الخارجي ، كما قامت بتصنيف القوى العليا ، والسفلى ، للحمار ، وهكذا نرى أنه يضع العناصر الواقعية بنلة على نسق تجريدي -

على سبيل المثال - يراكم عدداً من رؤوس الحيوانات بشكل السلي يسمح باستمرارية متحن ، ينتقل به إلى مركز جديد من مراكز القوى داخل اللوحة . إن وضوح العناصر ، وبخاصة الخط الخارجي المتصل (CON-TOUR) ، لا يكثرنا ببعض ملامح الفن الغزوي ؟

[كورال] مقاسها ١٣٧ متر × ١٣٧ متر
[وعدة كاذبة] مقاسها ١٣٧ متر × ١٣٧ متر

يلعب في هذين العملين درجة عالية في الصباغة التشكيلية ، فيستخدم عناصر : رأس الحمار ، والأيدى البشرية ينسج البسر الذي نراه عند فنان آخر يطلى وحدات هندسية عفوية ، وهو كما قلت من قبل يشابه البناء التجريبي ، يستقبل به عناصره الشخصية ، بحيث تنسج للفظات أننا أمام رؤوس ، أو أطراف مرسومة بعناية ، وتنشغل بنسجها في الإيضاحات البصرية ، وفي لوحة «كورال» تعصف رؤوس الحمار في صف مائل ، يقسم مساحة اللوحة إلى مثلثين متطابقين ، ويصبح «الوتر» بؤرة ضمنية ، فاصلة ، وواصل بين الرؤوس المختلفة ، الناعقة ، وبين الأيدى المنتشجة بالتصديق ، وأذن المستعدين التي تضغطت .. رجا طربا بصوت الحمار

أما اللوحة الأخرى فتعنوانها «وهود كاذبة» ، أراد بها أن يفتح ما ترده وسائل الإعلام ، وبخاصة الصحافة ، من وعد لا تتفقد قصص أكبر مساحة في اللوحة يستعرض بها بيانات ، وهاتون مكتوبة على «كرمشات» الورق ، التي صار أشبه بتضامير جفراية ، ترى أهل «منظور غير الطائر» ، وفي المقدمة ، ويتطور مختلف ، تظهر مشيرات الأيدى ، قسمها قسمين ، قسم مماثل قاتلاً قاتلاً ، أما القسم الآخر فمل التقيض من ذلك ، تظهر الأيدى في تنوع كبير في التعبير من الاحتجاج ، والحركة ، ويؤكد الفنان أن الأيدى ليكنياتية ، والأيدى البشرية حواراً رمزياً واضحاً ، يتوجه في القمة صف من مشايك الجازز الحيلدية الخالية ، إلا من قطعة عظم !

أخير الفنان «خاطر» أنه يستمد لتقديم مفاجأة جديدة ، لم يطلع عليها ..

إذن لننتظر !

انظر صور الموضوع



وشاهدون أهلها وفنونها وفنانيها بتلك
النظرة العنصرية المنحصرة ؟

هؤلاء الوافدون إلى القارة السمراء
كانوا .. تجار رقيق .. ومحارة ..
وتجارا .. ومبشرين بالديانة المسيحية ..
وسائحين .. ورجال سلطات الاحتلال
والاستعمار !

كانوا يحسون بأن يجمعوا من الفن
الشمسي الأفريقي أشياء مثيرة وغريبة ..
كى يهدوا لأصدقائهم وأهلهم في أوروبا
لجهد التسلية فقط !!

ودارت عجلة الزمن ..

وبدأت شعوب أفريقيا حركتها على
طريق التحرر والاستقلال .. ومع هذه
الحركة بدأت أفريقيا تفرض شخصيتها
الأصيلة المتميزة .. وبدأت انظار العالم
تجبه إليها باهتمام شديد .. وبدأت نظرة
جديدة تماما تجاه الفن الأفريقي .. وبدأت
شعوب أوروبا والعالم العرب كله تستمتع
بنساعة مليئة بالأصالة والعراقة تهب
عليهم من القارة السمراء .. ووجد
الفريقون في هذه النساعة ما يحدد شبابهم !

وبدأت .. حول الفن الأفريقي .. لغة
جديدة .. فقد تبنى النقاد والدارسون
والباحثون في جامعات أوروبا وأمريكا إلى
الحقيقة مجردة من التزييف والتزوير
والاضطهاد بسبب اللون .. تبنى الجميع إلى
تلك الأشياء الغريبة والمثيرة التي كان يجمعها
الأفارقة والمغتربون الوافدون إلى أوروبا
لجهد التسلية لهم ولأهلهم ولأصدقائهم -
ووجدوا أنها أعمال فنية ذات قيمة ! بل إن
تلك الأشياء بدأت تأخذ طريقها إلى قاعات
وصالات مزادات هواة جمع التحف الفنية
العالية !

وهكذا أصبح الفن الأفريقي يحظى
باهتمام العالم .. بل لقد بلغ هذا الاهتمام
إلى حد أن المفكر الفرنسي الكبير أندريه
مالرو كان منذ سنوات قبل رحيله يفتتح
معرضا فنيا في دولة السنغال .. وعندما
تأمل المعرضات فلجأ المحيطين به هائلا :
يا إلهي أرى هنا عشرة فنانون على الأقل ..
على مستوى عالمي !!

وهكذا أيضا .. بدأت العين ترى في
الفن الأفريقي أشياء جديدة تنقف في كبرياءه
وندية أمام أي فن آخر .. وترى أن الفنان
الأفريقي متميز ومتفرد .. وأن في الكثير من
أعماله يبدو بوضوح أن له سماته الخاصة في

تأملات في الفن الأفريقي

عبد العزيز صادق

أن تقول ثقافة لأخرى : أنا الطريق : أنا
الحقيقة ! أنا الحياة ! ولا شيء في الوجود
سوى !!

هكذا كانت النظرة إلى أفريقيا في كل
شيء .. نظرة عنصرية .. تنحاز الشعوب
البيضاء .. وتزدري الشعوب السوداء ..

كانوا يزعمون أن الفن في أفريقيا فن
طقوسي بحث ! فن لا يخدم الحياة .. ومن
خلال هذه النظرة التي تتطوى على
الاضطهاد لم تكن رؤيتهم تتطوى على أى
احترام للفنان الأفريقي .. إنها نفس
الرؤية اللا إنسانية التي ينظرون بها للأنسان
الأفريقي .

وعندما تتساءل : من هم هؤلاء
الأوروبيين الذين نغبروا إلى أفريقيا يشاهدونها

مثل الروائي النيجيري المشهور شينوا
أتشيبي « من الهدف مما يكتبه .. فقال : إن
هدف في كل ما كتب وما يكتب أن أقول
للقارئ - أينما وجد - أن أفريقيا قبل مجيء
الرجل الأبيض لم تكن في فراغ . وأن ما قيل
عن انعدام الثقافة والحضارة بين الأفريقيين
مجرد مزاعم .. مجرد تزييف للحقيقة ..
مجرد تزوير للمواقع ذلك أن الحضارة موجودة
منذ أن وجدت أفريقيا .. وأن الثقافة
الأفريقية موجودة من قبل مجيء المستعمرين
الأوروبيين الذين ادعوا - كلبا وبيتنا -
أهم جاموا لأهل أفريقيا بثقافة وحضارة !!
بله العقيمة .. وبهذا المنطق .. تحرك
قلم أتشيبي بالإبداع فحقق لنفسه شهرة
عالية واسعة ككاتب من القارة الأفريقية .

إن هذا التزييف والتزوير من جانب أهل
أوروبا يثير الدهشة والعجب . فبما أكثر
الذين وقفوا ويشيرون إلى القارة السمراء
ويقولون : هذه بلاد حضارة بلا ثقافة ! هذه
شعوب بلا ماضي .. بلا تاريخ !! ومن
حسن حظ هذه القارة أننا - نحن الأوروبيين
جنتا لنصنع لشعوب القارة حضارة
وثقافة !!

والاستعماريون - في تضليلهم - لم
يجارلوا أن يتبينوا حقيقة بسيطة للغاية ..
وهي أن أهل أفريقيا لم يسيطروا فجأة من
السياء ! إنهم هناك - كما يقول شينوا
أتشيبي - فوق أرض أفريقيا منذ آلاف
الستين .. ولهم حضارتهم وثقافتهم ،
وتقاليدهم ، وتاريخهم . ومن الغباء الشديد

المعاصرين وأرواح الأجداد والأسلاف ..
بل وأرواح الألهة أيضا !!

فلسفة الإيقاع - التي أصبحت اليوم
تقتن أهل الغرب بالأغاني والموسيقى
والرقص - تقول أن الإنسان بالإيقاع -
يستطيع أن يفعل أشياء كثيرة يستطيع أن
يجعل عمله يمضي بطريقة ممتعة - يستطيع
أن يرتب لنفسه المستقبل وفق ما يريد .
والأهم من كل هذا - أن الإيقاع قادر على
إراحة النفس الإنسانية من أية أفعال أو
ضغوط كالقلق أو الاضطراب أو الجدل
للتعنيف .. الخ بل إن الإيقاع قادر على أن
يمنح الراحة أيضا للأرواح الشريرة فكيف
عن أي الإنسان !! إنها فلسفة تؤكد أن
الفن الأفريقي فن يستهدف الإنسان وروح
الإنسان .. إنه الفن للحياة وليست للفن
ذاته .

والفنان الأفريقي لم يسمح أبدا لنفسه بأن
تسيطر عليه القيم الدينية أو الحماسية أو
الجنسية التي سيطرت على الفنان في
الحضارات الاغريقية أو الرومانية في
أوروبا .. ولكنه وكان ولا يزال يب نفسه
وإبداعه من أجل معاني خاصة يراها في
أفريقيا .

ومع ذلك .. فإنه من المؤسف أن النظرة
الأوروبية التقليدية التي لم تكن تتضمن
احتراما للفنان أو الفن في أفريقيا من منطلق
التمييز العنصري ، فإن متاحف العالم اليوم
تضم إبداعا أفريقيا بلا معلومات أو تسجيل
أو توثيق .. فانت تدخل المتحف وتعامل
المعروضات فلا تجد إلا عبارات تقول مثلا :
قطعة من ساحل الصاج .. أو قطعة من
نيجيريا .. أو قطعة من غرب أفريقيا ..
وهكذا .

الخطوط والشكل والمضمون .. وإنه ملك
الرقعة والحماسية .. وقبل كل ذلك يرتبط
بالوجود الأفريقي .

والوجود في أفريقيا ديناميكي .. وبالتالي
فإن الفن أيضا ديناميكي وإيجابي يعبر عنه
هذا الوجود .. وهذا ما دفع الغرب لإعلان
خسفا نظريته حول الفن الأفريقي
« الطقوسي » التي حاول البعض - عمدا
ويسوء نية - إطلاقها على الفن الأفريقي .

وعندما نقول عبارة « الفن الأفريقي »
فإن الذهن يتجه على الفور إلى فن التحت
أبرز سمات الفن في الثقافة الأفريقية ..

والحاصل من التحت الأفريقي ..
لا يصرف نظرنا عن بقية أنواع الفنون
التشكيلية في أفريقيا التي تتميز بتقوش
دقيقة ، وزخارف جميلة وألوان زاهية بديعة
ذات إيقاع يعبر عن أصالة الفن الأفريقي
الذي يرتبط بالبيئة والطبيعة من المؤثرات
الخارجية والاجنبية والدخيلة ..

وعندما نتأمل الفنان الأفريقي المعاصر
وإبداعه .. فلننا نتجده يواصل رحلة
الابتداع بمفاهيم العصر دون أن يقطع صلاته
بأجداده والتراث .. فهو يبدع زخارف
تجريبية بديعة .. وأشكال غاية في الدقة
ذات تعبير مؤثر نلمح فيها أفريقيات
بأساطيرها .. ويؤلفها المفرد ..

والإيقاع - في حد ذاته - فن تعلمه
العالم كله من الفن الأفريقي .. لأن الإيقاع
فلسفة نبث في القارة السمراء .. إن
الإيقاع يؤثر في الإنسان رغبة - لا تقاوم -
في أن يشارك الآخرين وينتج معهم ! في
الرقص مثلا .. لا يشارك الإنسان بمجرد
خطوة القدم فحسب .. بل يشارك أيضا
بالروح والوجدان .. ويشارك أرواح

وعلى التفتيش من ذلك .. فإن المتحف
البريطاني في لندن يضم مجموعة من روائع
أعمال التحت الأفريقي على الخشب تؤكد
للمشاهد أن الفنان الأفريقي كان يبدع
تحت قنائله لخدمة الحياة .. ومن أشهر
هله المعروضات تمثال خشبي اسمه :
« الملك » .. انه تمثال في راسه يعلن
للمشاهد أن هذا الملك الأفريقي العظيم
وثيق الصلة بشعبه الذي احترمه كزعيم
يحمي الفنون والحرف .. وكرجل يعمل من
أجل السلام . هذه القطعة الفنية الصادرة
عمرها أكثر من ثلاثمائة وسبعين عاما ..

وإذا انتقلنا إلى عالم آخر من عوالم الفنون
التشكيلية .. عالم رجب فسبح اسمه : عالم
الأقنعة الأفريقية .. هل يمكن لأحد أن
يتأمل واحدا من هذه الأقنعة التي تستخدم
في الرقصات والاحتفالات ذات الطقوس
وتدرك الحقيقة ؟ ماذا يمكن أن يرى الزر في
هذا القناع ؟ هل يستطيع الطقوس التي يرمز لها
الفلسفة أو العقيدة أو الطقوس التي يرمز لها
هذا القناع ؟ هل يستطيع تحيئة المشاهد أن
تعيد هذا القناع الصامت إلى ألوانه وحركته
وأساره وهيبته دون أن تعرف تماما حقيقة
الجو الذي كان يحيط بالقناع أثناء
استعماله ؟!

ومع ذلك .. فإنه برغم جهلنا بكل
هذا .. فإن هذا القناع عندما يوضع جنبا
إلى جنب مع تحف وروائع العالم ، فإن
المشاهد يستطيع على الفور أن يقول بكل
الثقة : إن الفن الأفريقي يترقى إلى نفس
المستوى الذي تحف العالم ! وهو نفس
المعنى الذي عبر عنه الفكر الفرنسي الراحل
أندريه مالرو منذ سنوات في السنغال .

إن الفن الأفريقي يحتاج من فنان ومثقف
أفريقيا المعاصرين إلى بديل الكثير من
الجهود الجادة المخلصة من أجل تسجيله
وتوثيقه ◆



شخصيات مسرح نعمان عاشور بين الثبات والتغير

ودعت مصر نعمان عاشور (٩٩ سنة) بعد جهاد طويل مع الكلمة لكتاب مسرحي متميز، وصحفي لاجئ، ونساذق أبى متلون، فقد قضى أكثر من نصف عمره يثرى هذه المجالات بإبداعاته.

وقد اجتنبه المسرح - أرقى فن أدبي - حيث حاول الكشف عن أثر التغيرات والإدراك بالمرئى المستقبلية في مجتمعنا المصرى منذ منتصف هذا القرن حتى اليوم، لتكامل جهود الإصلاح والنضال بالخير والتجاذب وقم العدل من أجل الفرد وجماهير المجتمع.

ولقد كان نعمان عاشور يمثل طليعة الجيل التالي لتثريه الحميم، لكنه اتزى الحياة الثنية بأثره الموضوح الدائم والأدب بالفتور الاجتماعي للحياة في مصر، التي اقترت بحالاته في تسجيل أطره باستشفافه لما رواد حقاها للوضعية، تحلو نظرة إنسانية مستطيلة دالمة.

من هنا لقد برزت في مسرحياته الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاعبها مع التطورات، وتفاعلها ذاتيا واجتماعيا، لتجلى ليرديتها في الكشف عن أعمق الجوانب الإنسانية والفنية، برغم انتباهها الطليعة، لكنها لم تكن انتباهات سلبية عنصرية، بل قدر ما كانت إيجابية، باتية، لتطعم إلى حياة سوية فضل، لتلعب فيها الفوارق، وقد تملكته هذه الرؤية حتى آخر إبداعاته.

لذلك فقد كان من أهم وسائله الدرامية توظيف الشخصيات ككاسات لية مسرحياته وهي شخصيات متعددة الأبعاد مفردة، سواء كانت بسيطة أم مركبة، تتخذ من مدلول اسمها لغويا ما يكشف عن جانب من أبعادها النفسية، التي تتأكد من خلال حركتها الدرامية، ومن التجام الجوانب التراجيدية بالجوانب الكوميدي، تتجلى أدق ملاح الدراما الحديثة ذات النهاية المفتوحة، التي تتسع لتجسد قضايا الواقع المحي، وتثقف من جوانبها الإنسانية الك تبرز جدلية الثبات والتغير ككلمة مميزة لفن المسرح نفسه والحياة ذاتها.

د. سعد أبو الرضا

فنى مسرحية والمغامطس، ظهرت شخصية الحاج، وحسين أبو اللال، شخصية جماعة للمال، متلفعة عليه بأية وسيلة، متخللة آياه لتحقيق كل الغايات، وانتهت المسرحية ولقد أصبح المال يفتض شيء لشخصية (أبي المال)، ويسرغم أن هذه المسرحية كان تأليفها قبل ثودة سنة ١٩٥٢م، لكنها كانت تحمل معها نلر التغير والثورة الاجتماعية والتحول الإشتراكي خلال بناء فنى يستثير فكر الخلق وتحت وجدانه بل تتأكد سمات هذه الشخصية من طريق التقابل بينها وبين غيرها من الشخصيات العصامية التي يتركبها في المسرحية.

وقد لمسنا المسرحية لتكشف عن تناقضات المجتمع من خلال تفسليه للشخصيات المتباينة: الاتجاه والمسلك، والمتخللة في المصير والتطلع، بغية تأكيد رؤيته المستقبلية دعوة للتغير، وتشيرا بعية أفضل كيا في مسرحية «الناس إلى تحت» وه الناس إلى فوق» من هنا كانت شخصية «وجسائي» في أولي هاتين المسرحيتين متطرفة، باحة من التغير داعية إليه وإن كانت أقتال الماضي ترمطه بها، وفي اسمه وحركته ما يوحى بالرجاء المبتغى وما يشر بالأمل المنتظر، وكذلك شخصية «عبد المقتدر باشا» في المسرحية الثانية، حيث كانت سلبية للماضى برجمته وتحلقه، وتحاول فرضه على الحاضر المتغير ولكن دون جدوى فلا يكون أمامه إلا استعجاب متعلق المعصر والتغير إذا أراد لحياة أن تستمر سوية، بل ويطلب الموقف منه أن يشيع ويثبت هذا التحول فيمن حوله.

ولعل أحوال متعلق التغير لجميع الشخصيات ذات الوقت المختلفة تأكيد.

على طبيعة المرحلة التي ترصدنا مسرحيات نعمان عاشور، ومن ثم يبرز التكيف السوى سيلا «للخلاص».

وفي مسرحية «سبا أوطة» ويلمس قطاعا آخر من قطاعات حياتنا قبل الستينات وهو قطاع السينا والعاملين فيه، عندما يصبح ضياع قيم الشرف والتزاعة وسيلة التصوف الرومي والبولوج غير الخفي إلى هذا العالم، من ثم وجدنا شخصية فتحة الجامعة الوجه الجندى المتطلع تستحوذ عليه الشهرة لكنها لا تصل إليها إلا من خلال تجردا من هذه القيم تحت ضغوط سمرية صاحب الشركة للمخرج المنتج، لكن أهلها يلقطونها أمام مسكها غير السوى.

كسا يضم الموقف «داجي» والمخرج المتلف الذي لا يجد له مكانا في هذا الوسط لتسكته بالثمن وإذا انتهت المسرحية بتفخ العلاقات بين هاتين الشخصيتين والمستحوذين على هذا الوسط، يصبح التغير والتسكك بالثمن السيل «خلاص» هذا الوسط عما ينويه، وأنظر إلى اسم راجي الذي يمثل فيه الأمل والرجاء في تحقيق الخلاص.

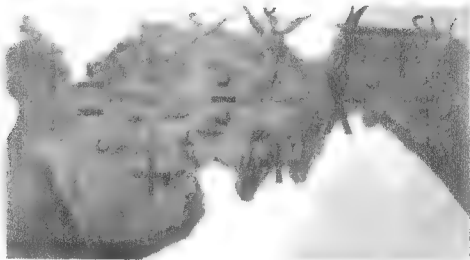
وفي مسرحية «جنس الحريم» يكشف عن قضية فدية هي تعدد الزوجات، لكنها بأبعاد جليلية تتجاوز موقف «زوج الاثنين» الذي يصبح بها للصراع بينها وبين أبنائها، إلى كون هذا الزوج مدركا لأطاع وشره كلا الطرفين المتصارعين حوله وحول ميراثه، وإلى كشفه عن محاولات الفريقتين المحيل في انتظار قرب موته لسلبه وانتباهه واختصابه، كما تتجلى الرغبات الحسية متصلة في وضوح باستثير الضحك والرهل مما خلال إحساس تراجيدي هقيق، فخرج به نفس الخلق، كما يستثمر الزوج الغربة بين ذويه ويصيح «الخلاص» قريبا للتغير.

وبإيجاد علاقات متوازنة بين الجميع تحقق لهم الأمن والأمان، كما نجد هنا شخصية «نوال» و«البنة البية» التي تريد أن «تال» كل شيء على حساب غيرها وزوجته هدية، وهي ليست إلا انتهازة وكذلك الزوجة الثانية ومعظم الأبناء والنات، الذين تتجلى انتباههم في مقابل المخلصين من الأبناء والمتصلين بالشخصية. وهكذا تبرز مسرحيات الجزء الأول من مسرح نعمان عاشور سمات عدة بالنسبة للشخصيات كعمدة لاسرحاته، منها هذا التوافق في الدلالة الذي يوحى به اسم الشخصية وما يفيض به من حركة معنوية قوية تنمو للمسرحية، وحركة مادية تدمج جوانبها النفسية والاجتماعية من خلال محاولة إثبات حل الماضى والأصامل بالتغير تطعما إليه وتشيرا به.

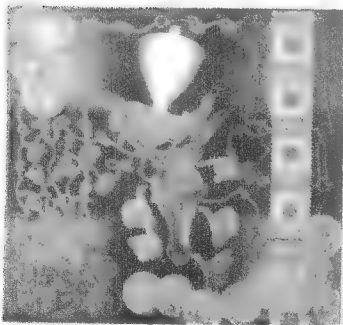
غالب خاطر وفن الاحتجاج



جماجم
←



معادلة
→



←
البيروقراطية

البطولة والخيانة في أوبرا عايدة

نقلا عن كتاب « عايدة ومئة شمعة » ،

للأستاذ صالح عبود

القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٣

صورة من الأزياء التي تصورها

« مارييت بك » لشخصيات أوبرا عايدة



عايدة



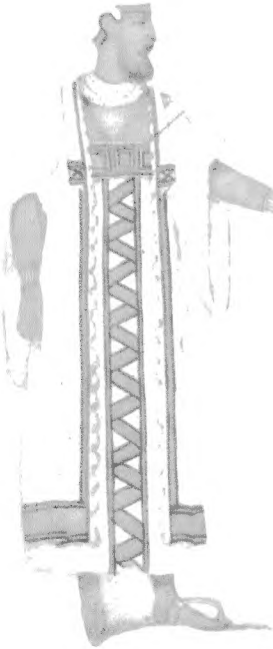
رداميس



أسير جشی



عمو نصر



كاهن



ملك مصر

لوحة « قرية فلسطينية » للفنان الفلسطيني « ابراهيم هزيمة »

الحوار بينها وبين الشكل البيضاوي ، وقد حاصر الفنان مجموعة الفتيات بشجرتين على يسار ويمين اللوحة .

يعترف الفنان مقطوعته الفنية بلحن متعدد النغمات ، فهناك موسيقى الألوان الباردة تتوازى مع الألوان الساخنة ، يلتقيان تارة ، ويفصلان تارة ، يلتحمان في لحن موحد ، ثم يتنافران بلا نكاش ، يبدأ اللحن من الخلفية هادئاً ، ورويداً ورويداً تتصاعد الموسيقى ، إلى أن تنتهي بالدروة عند منطقة الشكل البيضاوي .

استمد الفنان الفلسطيني « ابراهيم هزيمة » عن التضاميل ، فركز اهتمامه على التكوين ، وأبرز حركة الشكل البيضاوي في مقدمة اللوحة ؛ هذا الشكل البيضاوي المستخرج من مجموعة الفتيات القرويات الفلسطينيات مشوقات الغامة ؛ تحمل كل منهن حاجياتها فوق رأسها ، ولم يتنامس الفنان إسقاط الضوء المباشر على الفتيات ، فرمى بالظلال أسفلهن لإيضاح مصدر الضوء ، وفي أقصى الخلفية سكنت الكتلة الأفقية خلف الأكواخ القروية ، فأقامت



لوحة « الحجلة » للفنانة المصرية « جاذبية سري »

تتم الفنانة المصرية « جاذبية سري » بالبيئة الشعبية والموروث الشعبي المخزون ، ... وفي اللوحة المنشورة تقوم الفنانة بتقسيم مسطح اللوحة إلى مساحات أشبه بالمساحات « الشطرنجية » ، هذا إلى جانب استخدامها لبعض الوحدات الهندسية البسيطة : كالمثلث والمربع والمستطيل ، ضمن توليفة أقرب ما تكون لرسم لوحات لمبة « التيشان » المصروفة في الموالد الشعبية .

تستوحى الفنانة موضوعاتها من البيئة ، فالحجلة ، تلك اللعبة الطفولية ؛ تعد نوعاً من استعادة التراث الوجداني لدى الفنانة ، وهي تخرج بين شكل اللعبة ورسوم السحر والتماثيل والأساطير من خلال الأساليب الفنية الحديثة ، أما الألوان ؛ فعلى الرغم من التأثير بالتيارات الحديثة إلا أنها من صميم ألوان الفنان الشعبي .

